VISIT…

LANZAROTE
Caliente.COM

domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Marzo *March* 1998 **802** Lire 15.000

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano

La copertina
The cover
Ramak Fazel

Collaboratori
Collaborators
Alberto Alessi
Claude Ambroise
Isabella Bader
Oriol Bohigas
Cecilia Bolognesi
Laura Bossi
Dean Cardasis
Pierluigi Cervellati
Ivan Chermayeff
Edna Goldstaub-Dainotto
Giuliano Della Pergola
Roberto Gamba
Stefan Leppert
Caterina Majocchi
Giuseppe Panza di Biumo
Sonia Pellegrini
Lorenzo Pellizzari
Laura Previtera
Franco Raggi
Jorge Ramos
Sicilia Ramos Barbagelata
Giulio Redaelli
Aldo Loris Rossi
Peter Rumpf

Fotografie
Photographs
David Allison
Paola Bobba
H.G. Esch
Bernadette Grimmenstein
Tim Harvey
George Heinrich
Michael Latz
Stefan Leppert
Duccio Malagamba
MoMA, New York
Christa Panick
G. Sosa Pinilla/Summa
Sergio Riccio
Lukas Roth
Hans-Christian Schink/Punctum
Jörg Schöner
Studio tre
Alan Ward

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Milan Dau
Maria Clara Ippolito
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer

Domus 802 Marzo *March* 1998 — Uno spazio comune — *A common space*

Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
François Burkhardt		2	Editoriale Uno spazio comune	2	*Editorial* *A common space*
			Cronaca del pensiero		***Opinion Chronicle***
Oriol Bohigas		4	La strada		*The street*
			Progetti		***Projects***
Franco Raggi Aldo Loris Rossi	Riccardo Dalisi	8	Restauro del castello e dell'ex municipio di Oliveto Citra, Salerno	10	*Restoration of the castle* *and the ex-town hall* *at Oliveto Citra, Salerno*
Luigi Spinelli	Álvaro Siza Rolando Torgo	16	Chiesa del complesso parrocchiale di Marco de Canavezes, Portogallo	16	*The parish church complex* *of Marco de Canavezes, Portugal*
Dean Cardasis	Martha Schwartz	26	Tre progetti di spazi pubblici in America	26	*Three projects of public spaces* *in America*
Stefan Leppert	Peter Latz	32	Landschaftspark Duisburg-Nord, Germania	32	*Landschaftspark* *Duisburg-Nord, Germany*
Peter Rumpf	Peter Kulka	38	Parlamento della Sassonia, Dresda	38	*The Saxony Parliament* *in Dresden*
			Design		***Design***
Juli Capella		46	Sedersi all'aperto	46	*Sitting outdoors*
Jorge Ramos	Diana Cabeza	47	La forza dell'immaginario popolare urbano	47	*The strength of popular* *urban consciousness*
Andrea Lavazza	Philips Corporate Design	58	City People Light Scenari per il futuro urbano	58	*City People Light* *Scenarios for the urban future*
Giuseppe Basile	Ivan Chermayeff Thomas Geismar	64	La difficoltà di essere semplice	76	*The difficulty* *of being simple*
Ivan Chermayeff		68	La qualità è un fatto di proporzioni	68	*Quality is a matter of proportions*
			Arte		***Art***
Giuseppe Panza di Biumo	Dan Flavin	74	La luce, realtà iniziale del mondo reale	74	*Light, the initial reality* *of the real world*
Pierre Restany		78	Città, spazi verdi, scultura	78	*Cities, greenery, sculpture*
			Evento		***Event***
Edna Goldstaub-Dainotto		83	Finalmente un Modern moderno	83	*A Modern Modern, After All*
		89	**Itinerario**	89	***Itinerary***
Alberto Alessi			I Piers in Gran Bretagna (N.143)		*British Piers* *(N.143)*
		97	**Libri**	97	***Books***
		105	**Rassegna**	105	***Product Survey***
			Edilizia per gli spazi pubblici		*Building for public spaces*
		129	**Calendario**	129	***Calendar***
			Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design, arte		*Competitions, congresses* *and exhibitions of architecture,* *design and art*
		134	**Autori**	134	***Protagonists***

Uno spazio comune

François Burkhardt



Uno dei percorsi urbani più significativi, creato attraverso una serie di richiami visivi che agiscono come elementi di caratterizzazione e di orientamento, è quello progettato da Jože Plečnik per Lubiana, sua città natale e oggi capitale della Slovenia. Con interventi di delicata sensibilità, egli ha arricchito il paesaggio cittadino di segni di interesse collettivo che rinviano da uno spazio pubblico a un altro, dando così forma e vita a un tessuto ottico e spaziale di richiami che copre l'intero agglomerato urbano.

L'interesse degli architetti per l'ambiente urbano, e più in particolare per il rapporto fra comportamento e identificazione, acquisì all'inizio degli anni Sessanta una priorità assoluta nella discussione riguardante gli spazi pubblici. I numerosi studi apparsi su questo argomento, nati nell'ambito dell'antropologia, della psicologia della percezione, della psicanalisi o delle ricerche sui comportamenti, contribuirono a un arricchimento del rapporto fra architettura, urbanistica, ambiente urbano e scienze sociali e alimentarono un dibattito che, verso la fine del decennio, culminò nelle analisi imperniate sullo spazio urbano.

Due furono i centri di attività teorica: gli istituti di ricerca delle università americane da un lato, con gli studi di Jane Jacobs, Kervin Lynch, Edward T. Hall, Ervin Goffman, James Gibson, Jörgy Kepes, e la Scuola di Francoforte dall'altro, che aveva come figure di riferimento Theodor W. Adorno e Alexander Mitscherlich e della quale bisogna ricordare, fra gli altri, Hans Paul Bahrdt, Jürgen Habermas, Heide Berndt, Alfred Lorenzer e Klaus Horn.

Al centro del dibattito di quegli anni c'erano alcune tesi e alcuni aspetti di importanza decisiva per i progettisti dell'ambiente, assolutamente necessari al loro bagaglio di conoscenze:

– il luogo pubblico è lo spazio in cui si manifestano i rapporti fra gli individui;

– per un'evoluzione in senso positivo di tali rapporti bisogna suscitare nell'individuo la fiducia verso l'ambiente, poiché essa è determinante per sviluppare la capacità di creare un sistema di riferimenti indispensabile alla comunicazione;

– bisogna creare dei "territori emotivi", che sono un'altra delle basi necessarie alla crescita della comunicazione urbana, in quanto permettono l'integrazione con il costruito attraverso l'identificazione, e quindi l'attaccamento, delle persone ai luoghi in cui esse vivono insieme ai propri concittadini;

– questi fattori (e altri) sono componenti importanti di una cultura che si vuole civile e democratica e che fonda le sue basi sulla collettività e sullo sviluppo armonioso degli individui.

Con ragione, quindi, si dava e ancor oggi si può dare un significato alla Gestalt dell'urbano, poiché da essa dipendono in parte lo sviluppo e il mantenimento delle condizioni che possono creare comportamenti favorevoli all'espansione dell'individuo attraverso i "territori emotivi", indispensabili a ciò. E non è un caso che si attribuisca alle istanze e alle professioni che devono garantire la presenza di queste condizioni il ruolo di pietre angolari della democrazia. Oggi ne sono esse ancora consapevoli?

Varie sono le ragioni che dimostrano come nel frattempo le cose siano cambiate. Innanzi tutto il fatto che si rimetta in discussione la fiducia nella ricerca scientifica, un tema tornato d'attualità. Poi il mutamento del ruolo degli architetti, segnato da una perdita di potere e quindi di responsabilità; responsabilità che sono passate nelle mani dei committenti, il cui interesse primario è concentrato sulla resa dei capitali da essi gestiti e che decidono sia le priorità sia i tempi di esecuzione. E infine la mancanza di conoscenze su un argomento così importante come lo spazio pubblico.

A queste tre ragioni bisogna aggiungerne una quarta: il progresso tecnologico, che porta a smarrire il senso del collettivo a favore di un individualismo basato sulla comunicazione digitale avanzata. Troppo spesso essa viene interpretata come una forma di compensazione dei bisogni collettivi, poiché con la globalizzazione dell'informazione sembra che tutti possano entrare in contatto con tutti. Ora, è proprio in questo caso che lo spazio pubblico diventa importante, poiché le condizioni che determinano uno spazio adeguato e una emotività che favorisca la comunicazione interattiva passano attraverso i principi che furono elaborati dalle due citate scuole di pensiero; nella situazione attuale esse acquisiscono un rilievo sempre maggiore.

Chiariamo subito che non si tratta di schierarsi una volta di più contro lo sviluppo tecnologico in corso, ma di riconoscerne i limiti e di coglierne i pericoli: le tecnologie digitali sono infatti uno strumento per memorizzare il sapere, ma non possono prenderne il posto.

È certo interessante dedicarsi allo studio dei cambiamenti di comportamento intervenuti in seguito alle nuove condizioni postindustriali. Ma restano in ogni caso, pur con qualche variazione, gli obiettivi stabiliti negli anni Sessanta per un ambiente che possa diventare un "punto di cristallizzazione" di contatti ravvicinati, favorevoli all'identificazione e alla comunicazione. Per l'architetto, per il designer, per l'esperto di comunicazione, per l'artista l'obiettivo rimane quello di dare, a chi frequenta un luogo pubblico, strutture che gli permettano di sentirsi a suo agio e di potersi esprimere. Con la Gestalt bisogna fornirgli una base per identificarsi attraverso simboli comprensibili, che lo aiutino a trovare una collocazione fra i segni esteriori e la sua struttura interiore.

Il problema resta dunque quello di dare un significato allo sviluppo, o all'impoverimento, e alla comunicazione, attraverso la Gestalt. Poiché una comunità urbana compiuta si può dare soltanto là dove sia possibile l'attaccamento a un luogo, spetta a coloro che hanno la responsabilità di creare l'ambiente il compito di inserirvi gli elementi necessari ad assicurare l'integrazione della città. E poiché lo spazio urbano è un punto di riferimento indispensabile al costituirsi, nell'individuo, di un sentimento di fiducia (in sé stesso e negli altri, per allontanare gli stati di angoscia) prestare cura alla composizione della città non è soltanto un fatto architettonico o artistico ma è soprattutto una risposta a una domanda che proviene dalla sfera psichica: la capacità di familiarizzare con un luogo nel bambino deriva da un buon rapporto con gli oggetti della sua affettività, che sono poi alla base della formazione della fiducia.

Queste poche osservazioni mettono bene in evidenza il ruolo determinante di coloro che hanno il compito di pianificare, realizzare e gestire lo spazio urbano. In questo ambito la mancanza di sapere è un crimine che può avere conseguenze e ripercussioni catastrofiche sullo sviluppo dell'identità e della comunicazione di chi lo subisce. Sarebbe rovinoso capitolare di fronte alla sfida che lo spazio pubblico ci pone. Equivarrebbe a un rifiuto dell'obiettivo che già il Neues Bauen si era proposto: la realizzazione di un ambiente fondato su principi fondamentali, determinati non già da un'ideologia ma dalla reale conoscenza dell'essere umano.

A common space



One of the most significant aids to public identity and orientation is that of the landmarks established by Jože Plečnik's plan for his native city, Ljubjlana, now the capital of Slovenia. It was he who enriched its urban landscape with points of collective interest, in a subtly woven pattern of visual cross-references linking one public space to another. Plečnik thus created an interconnected optical and spatial tissue which embraces the city's whole surface.

In the early 1960s the interest shown by architects in the urban environment, especially in the relation between behaviour and identification, became an absolute priority in the discussion of public spaces. The numerous studies published on the subject, originating from anthropological research, the psychology of perception and psychoanalysis or from behavioural surveys, did a lot to boost the link between architecture, planning, the urban environment and social sciences. Moreover, they sparked a debate which, towards the late 70s, reached its apotheosis in the form of surveys closely related to urban space.

There were two main focuses of theoretic activity: in the research institutes of American universities on the one hand, with the studies carried out by Jane Jacobs, Kervin Lynch, Edward T. Hall, Erwin Goffman, James Gibson and Jörgy Kepes; and in the Frankfurt School on the other, whose key figures were men like Theodor W. Adorno and Alexander Mitscherlich. From this school should be remembered, among others, the writings of Hans Paul Bahrdt, Jürgen Habermas, Heide Berndt, Alfred Lorenzer and Klaus Horn.

At that time the debate turned on a number of theses and points that were of decisive importance to environmental architects, who could not afford to omit them from their store of knowledge, viz:

a public place is a space in which relations between individuals are spotlighted;

– for a favourable evolution of these relationships it is necessary to arouse in the individual a trust in his or her surroundings, which are determinant in developing the capacity to create a system of references indispensable to communication;

– "emotive territories" must be established, these being another of the necessary bases for the growth of urban communication, inasmuch as they let the built world be integrated through identification, and hence the attachment felt by people towards the places in which they and their fellow citizens coexist;

– these (and others) are major factors in any culture seeking to be civilised and democratic, with its roots in the community and in the harmonious development of individuals.

Rightly therefore, significance was attached then, and can still be attached today, to an urban Gestalt. For on it depends in part the development and maintenance of the conditions needed for behaviour favourable to the individual, thanks to "emotional territories" that are indispensable to a development in this sense. And not by chance the authorities and professions called upon to guarantee these conditions are seen as cornerstones of democracy. Are those authorities and professions still aware of that today?

There are several reasons to explain why in the meantime things have changed. First of all, our trust in scientific research has begun to be questioned and has indeed become a topical issue. Then there is the changing role of architects, marked by a loss of power and hence of responsibility which has passed increasingly into the hands of entrepreneurs, whose chief interest is concentrated on the yield to be got from the capital managed by them. Their money also shapes the priorities to be given to functions and completion times. And finally, the lack of knowledge on a matter so important as that of public space.

To these three reasons must be added a fourth: technological progress, which has induced a lost sense of community in favour of an individualism wrapped up in advanced digital communication. The latter is too often interpreted as a compensation for collective needs, since through global information everyone seems able to get in touch with everybody else. Now this is precisely where public space becomes important, because the conditions for adequate space and for an emotiveness beneficial to interactive communication are related to the ideas and research promulgated by those two schools of thought: and in today's situation they acquire still more importance.

Of course this again implies not a hostility to current technological development, but a need to recognize its limits and to grasp its dangers. After all, digital technologies are only instruments for storing knowledge: they can't take its place.

It is interesting to observe the changes of behaviour that have arisen from the new postindustrial conditions. Nevertheless, albeit with a few alterations, the goals set in the 1960s remain: for an environment fit to become a "crystallisation point" of close contacts, favourable to identification and communication. For the architect, the designer, the communications expert and the artist, the objective is still to give people frequenting a public place the kind of structures that will enable them to feel at their ease and to express themselves. With Gestalt, a base must be supplied which can be identified by perceptible symbols that will allow people to find a place between external signs and their inner selves. The problem therefore remains that of giving a meaning to development, or to impoverishment, and to communication through Gestalt. Since a developed urban community can be established only where attachment to a place is possible, it is up to those responsible for creating the environment to give it those elements required to ensure urban integration. And since urban space is a point of reference indispensable to the individual, in the formation of trust (in himself and in others, while suppressing states of anxiety), the devotion of care to urban composition is not only an architectural, or even artistic quality, but above all a function responding to a psychic demand. For children, for example, familiarity with a place depends on the development of a good relationship with the objects of their affection, which are basis for the formation of trust. These few examples clearly emphasize the decisive role played by those whose task it is to plan, implement and manage urban space. In this respect, lack of knowledge is a crime. It can have catastrophic consequences and repercussions on the development of the identity and communicative faculties of those subjected to it. It would be ruinous not to take up the challenge posed by public space; tantamount to a rejection of the goal previously pursued by the Neues Bauen: to realize an environment based on the essential principles of respect for people, determined not by an ideology but by a real knowledge of human beings.

Oriol Bohigas



Compaiono sempre nuovi esegeti del disordine urbano, dell'informalizzazione del terrain vague, tuttavia non è ora il momento di ricominciare a contestare i loro argomenti quando tutte le città europee stanno dando la priorità – anche con successo politico – ai metodi di riurbanizzazione. Inoltre, non potrei fare altro se non ripetere i concetti sui quali ho insistito per anni, cioè sulla necessità di riconsiderare come matrici urbane più valide la strada, la piazza, l'isolato, contrariamente ad alcuni principi urbanistici – i meno fortunati del Movimento Moderno – che sono stati già utilizzati nelle espansioni urbane del dopoguerra adeguandosi a una errata interpretazione voluta dal capitalismo selvaggio, che richiedeva una rendita speculativa del suolo e favoriva la riduzione del pericolo di un potere popolare basato anche sulla concentrazione urbana conflittuale e rivoluzionaria. Se fin dal 1961 – quando ancora il tema non era emerso nel dibattito internazionale – io ho continuato a insistere sulla convenienza della riurbanizzazione – cioè la ricostruzione – della città europea (*Barcelona entre il Pla Cerdá i el barraquisme*) e sulla riconversione delle periferie anarchiche mirata alla speculazione, non mi lascerò convincere adesso dalla retorica di coloro che cercano di giustificare la nuova ondata di promozioni a favore della speculazione nel contesto della disgregazione urbana: un'ondata, questa volta, di dimensioni imprenditoriali multinazionali e dai risultati, purtroppo, forse irreversibili.

Insisterò, tuttavia, sull'aspetto più radicale di questa esigenza di rendere concretamente leggibile lo spazio pubblico, perlomeno nelle città europee: la strada, una tradizione indiscutibilmente efficace, oggetto di appassionati rifiuti da parte del Movimento Moderno, abbandonata per la speculazione nelle periferie, rivendicata dall'uso popolare e negata nelle nuove astrazioni consumistiche neoliberiste che, a quanto pare, stanno ottenendo qualche sostegno teorico interessato. E ciò nonostante, non vi è alcun dubbio: la città europea è un sistema di strade.

Le radici etimologiche e le basi antropologiche, come ha spiegato Joseph Rykwert, mettono in luce questo carattere prioritario. Da un lato, street, strada, strasse – dalla radice 'str' che si riferisce alla costruzione, all'edificazione, alla pavimentazione – stanno a indicare una superficie o uno spazio costituito artificialmente, definito dai propri confini, vale a dire un 'luogo'. Dall'altro lato, road, rue, ruta, rua derivano dalla radice anglosassone ride che si riferisce al trasferimento da un punto a un altro, vale a dire, un 'itinerario'. Via si collega al latino 'ire'. 'Calle' deriva da 'callis', sentiero ordinato e costruito per il passaggio del bestiame. Possiamo inoltre far riferimento al verbo spagnolo encallar – con approssimazioni in molte lingue romanze – che significa arenarsi, fermare, modificare, ostruire un itinerario per accumulazione o con nuove opportunità. Mentre in una plaza ci emplazamos (ci collochiamo), in una calle ci encallamos (ci incagliamo). La strada quindi è stata immaginata nel contempo come luogo, come itinerario e come un'opportunità variabile e perfino spontanea, imprevedibile di avvenimenti. Vale a dire l'elemento strutturale, unificatore delle due funzioni essenziali della città in quanto strumento collettivo: informazione e accessibilità.

D'altro canto, la storia della città è stata fino a oggi una conseguenza della storia della strada. Non occorre risalire ai primi insediamenti preurbani come ha fatto tanto accuratamente Rykwert. Basta ricordare le città sorte spontaneamente lungo una via di transito o un itinerario geografico, i nuovi tracciati non solo delle città classiche e degli insediamenti coloniali, ma anche delle estensioni urbane dell'Ottocento, il rimodellamento dei centri storici a partire dall'efficacia dello 'sventramento' delle strade, il fenomeno delle moderne e caotiche espansioni che si basano sempre sull'invasione delle grandi arterie di traffico trasformate immediatamente in strade.

Così è avvenuto che la strada si è trasformata nel contenitore di quasi tutte le funzioni cittadine: serve ai cittadini che si spostano a piedi o con i mezzi di trasporto pubblico o privato, o che entrano nelle loro abitazioni o nei luoghi di lavoro, serve per far arrivare le linee elettriche, del gas, idriche, telefoniche, per sedersi e stare a guardare, per chiacchierare o per mangiare e bere, per parcheggiare, per giocare alle bocce, per aerare le case o farvi entrare il sole, per organizzare gli itinerari della prostituzione, per fare manifestazioni, per trincerarsi dietro alle barricate durante una rivoluzione, per reprimere efficacemente quella stessa rivoluzione, per reclamizzare i prodotti commerciali e guardarli nelle vetrine, per esporre le bellezze architettoniche delle facciate, per piantare alberi e fiori, per creare giardini circoscritti, per delimitare chiaramente lo spazio pubblico e privato, per contenere le fognature e depositare i rifiuti domestici. E per molte altre cose, programmate o imprevedibili. Nessun altro elemento urbano – né la piazza, né il giardino, che per un altro verso appaiono come temi maggiormente studiati negli attuali progetti di spazio pubblico – accetta una tale sovrapposizione di funzioni e, di conseguenza, non raggiunge un analogo grado di efficacia per quanto riguarda l'informazione e l'accessibilità, vale a dire la convivenza urbana.

Tuttavia questa magnifica sovrapposizione di funzioni è anche l'origine della patologia della strada. Lungo la sua storia, la strada ha subito una evoluzione per aggirare l'incompatibilità di funzioni così diverse e per servire da colonna vertebrale della città. Non solo si è trasformata nelle dimensioni, ma anche nel carattere e nell'immagine emblematica. Ha cambiato e ha moltiplicato anche le sue denominazioni: nelle lingue europee si usa quasi un centinaio di nomi diversi, ognuno dei quali sottolinea la prevalenza di una funzione: il viale, la passeggiata, il corso, il rondò, il portico, la galleria, il boulevard, la grande arteria, il vicolo, il sovrappasso, ecc. L'italiano è senz'altro la lingua più ricca sotto questo aspetto. Ma sembra giunto il momento in cui questa compatibilità di funzioni sia entrata in una crisi patologica nella quale agisce violentemente il virus dell'eccessivo traffico veicolare, spesso incompatibile con la maggior parte delle altre funzioni. Sono convinto che la lotta antiurbana del Movimento Moderno – in termini che non occorre ridefinire qui – è stata essenzialmente una lotta contro la strada tradizionale. Di fronte ai sintomi di una sua malattia grave, invece di somministrare rimedi salutari o calmanti, è stato proposto il suo annullamento e, con esso, naturalmente l'annullamento della città in quanto struttura funzionale leggibile. A questo processo hanno contribuito molti elementi che si possono raggruppare in varie categorie. La prima è l'utopia del benessere fuori città in cui convergono i residui della vigorosa lotta ottocentesca contro la città industriale e le proposte socializzanti delle unità autonome, nella convinzione così sbagliata che con l'eliminazione dei conflitti (che implicava l'annullamento dell'accessibilità e della comunicazione nel frazionamento della convivenza) si potesse ottenere il benessere collettivo. Un'altra categoria è il credere ingenuamente nella priorità di una tecnologia dei trasporti e delle comunicazioni che renderebbe inutile la vicinanza e la mescolanza delle funzioni e che permetterebbe anche di eliminare l'esigenza di una struttura intelligibile, base indispensabile per una comunicazione naturale. Infine, non bisogna dimenticare alcuni termini puramente estetici: la nuova architettura – autonoma, volumetricamente a sé stante – richiedeva ambiti urbani non subordinati alla normativa della strada. Potremmo aggiungere ancora, da un punto di vista opposto, i residui romantici delle nostalgie del pittoresco: come quando gli scrittori francesi si allarmavano per lo 'sventramento' di Haussmann e non accettavano l'ammodernamento funzionale della strada né la trasformazione di Parigi partendo dai nuovi tracciati.

Non so se è esagerato dire che il mito dello zoning ha avuto origine proprio nella volontà di sopprimere la strada come matrice urbana. Tutti gli schemi programmatici della zonizzazione sono stati molto labili, a eccezione del tema della viabilità. Non si tratta soltanto di proposte teoriche come le *7 voies* di Le Corbusier, né degli schemi delle varie suddivisioni delle utopie della città lineare, ma soprattutto delle realtà più orripilanti degli ultimi anni. Nessuno crede più nelle zonizzazioni per un uso continuato e ben poco è rimasto di *Les quatre fonctions de l'urbanisme* o di *Les trois établissements humains* e dei piani regolatori degli anni '50 e '60, ma tutte le città europee sono state sacrificate in nome di una barbara zonizzazione della mobilità, con autostrade urbane e in nome di un'esagerazione populista delle zone pedonali. È l'unica zonizzazione che ha avuto successo: quella della strada con una suddivisione radicale dei suoi usi. Così, la strada perde la sua autentica funzione che è quella di organizzare i conflitti. Senza strada, quindi, senza città. Se tuttavia pensiamo di essere ancora in tempo per salvare qualche città europea, non vi è altra via se non quella di ripensare alle funzioni primigenie della strada. Lo spazio pubblico che si deve progettare *ex novo* oggigiorno è la strada. La piazza, il giardino, il fronte-mare entrano già negli attuali sforzi di rimodellamento perché non si oppongono così direttamente alla ricostruzione vera e propria della città europea. Trovo interessanti soprattutto quei progetti che, invece di risolvere le patologie delle vie mutilandole vergognosamente, tentano soluzioni di emergenza. La Rambla di Barcellona ha concluso un'operazione intelligente: né pedonalizzazione, né autostrada. Semplicemente una drastica riduzione delle corsie di circolazione in modo che le macchine e i pedoni convivano e stiano vicini, con buona educazione. A Lione, vent'anni fa hanno distrutto il bellissimo Cours Verdun con un immenso edificio di trenta metri di altezza che avrebbe dovuto risolvere tutti i problemi: passaggio di due autostrade sotterranee, stazione degli autobus, parcheggio, accesso alla metropolitana e alla ferrovia. Oggi la sua assoluta inefficienza è stata comprovata e occorre demolire il mostro antiurbano, ricostruire il Cours e limitare e incanalare le macchine in una superficie pianificata con limiti di velocità. Recuperare la quota zero che è la quota della convivenza urbana. Per queste stesse ragioni, sono convinto anche che il rispetto prioritario della strada possa risolvere con la pratica i cambiamenti metodologici in urbanistica. Dopo il continuo dibattito teorico sul Piano e sul Progetto, su quali sono i termini di un possibile Progetto Urbano, si può affermare che la soluzione è semplicemente il progetto di una rete viaria ben caratterizzata, flessibile rispetto all'architettura ma che sappia imporre un ordine generale, intelligibile e significativo, in grado di svolgere le funzioni specificamente urbane. Se una città consiste nella coerenza funzionale e simbolica di una rete di vie, un Progetto Urbano non dev'essere niente di più che il progetto di queste strade. In fin dei conti, storicamente, tutte le città si sono formate in questo modo. Oppure è perché non vogliamo più fare delle città, perché in esse non c'è posto per le allucinazioni degli architetti-scultori? O invece succede che non le possiamo fare perché il sistema di produzione scandalosamente liberista preferisce agire a suo modo scegliendo una periferia incontrollata, senza comunicazione e disumanizzata?

Oppure il fatto è che sono pochi coloro che sanno progettare delle strade?

Mi auguro che, con la lettura della rivista che il lettore ha in mano, potremo dare qualche risposta a tali interrogativi.

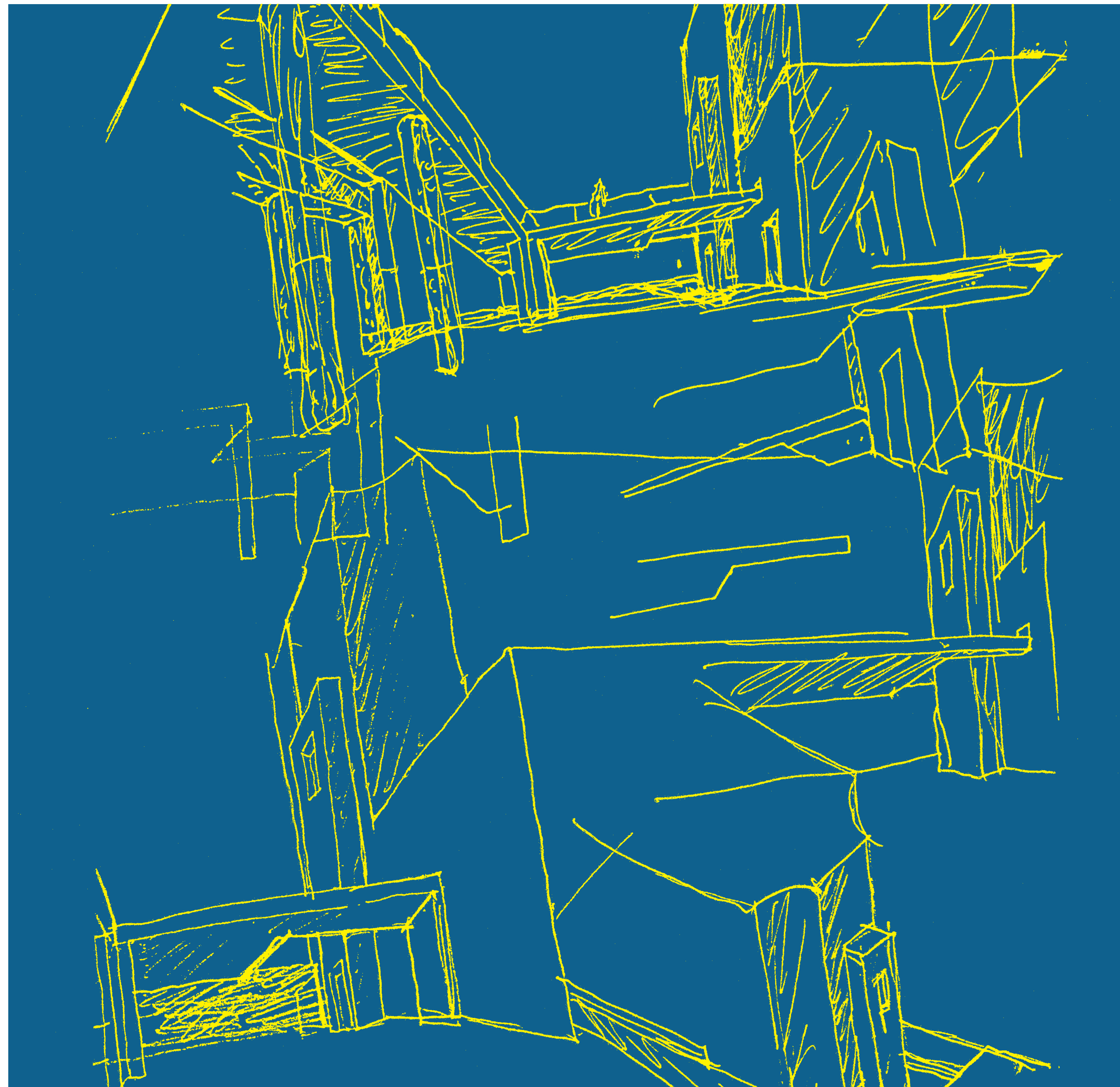
THE STREET

***The number of exegetes** of urban disorder, of an informalized terrain vague, is steadily growing. Now is not the time, however, to start contesting their arguments again, when all European cities are giving priority – and with political success – to the methods of re-urbanization. Moreover, I could only repeat the concepts that I have insisted on for years: the necessity to reconsider the street, the square and the block as the best urban starting-points, contrary to certain town-planning principles – the least fortunate among those propounded by the Modern Movement. Those were the ones adopted in postwar urban expansions to adjust to an erroneous interpretation desired by a rabid capitalism, which demanded a speculative yield from land and stood for a decrease in the danger of popular power based also on a conflictual and revolutionary urban concentration. If, ever since 1961 – when the topic had not yet arisen in the international debate – I have continued to insist on the convenience of re-urbanization – i.e. reconstruction – of European cities (*Barcelona entre il Pla Cerdá i el barraquisme*) and on the conversion of anarchic suburbs targeted for speculation, I am not going to let myself be convinced now by the rhetoric of those who seek to justify the new wave of promoted speculation in the context of urban disintegration: a wave, this time, of multinational business proportions and, alas, bearing with it perhaps irreversible results.*

I shall insist, however, on the more radical aspect of this necessity to make public space substantially legible, at least in European cities: the street, an indisputably effective tradition, the subject of impassioned rejection by the Modern Movement, abandoned as a result of speculation in the suburbs, reclaimed by popular usage and denied in the neo free-trade consumerist abstractions which are apparently gaining some interested theoretic support. There is nevertheless no doubt whatever that the European city is a system of streets.

The etymological and anthropological bases, as Joseph Rykwert has explained, point up this priority. On one side, the street, strada, strasse – with its 'str' root referring to construction, building and paving – indicate a surface or artificially formed space, defined by its own borders, that is to say, a 'place'. On the other

side, road, rue, ruta, rua derive from the Anglo-Saxon root ride, which refers to a transfer from one point to another, that is to say, to an 'itinerary'. Via is linked to the Latin 'ire'. 'Calle' is derived from 'callis', a path ordered and built for the passing of cattle. We can also refer to the Spanish verb encallar – with approximations in many Romance languages – which means to run aground, to come to a standstill; to alter or obstruct an itinerary by accumulation or new opportunities. Whilst in a plaza we emplazamos (we place ourselves), in a calle we encalamos (we coagulate). The street therefore has been imagined in the meantime as a place, an itinerary and a variable, even spontaneous, unpredictable opportunity for events. It is in other words the structural, unifying element of two functions essential to the city as a collective instrument: information and accessibility.
Besides, the history of cities has until now been a consequence of the history of the street. It is not necessary to go back to the early pre-urban settlements, as Rykwert has done so thoroughly. Suffice it to recall the cities that sprang up along a transit route or geographic itinerary, the new plans not only of classical cities and colonial settlements, but also of the nineteenth-century urban extensions, the remodelling of historic centres starting from the efficacy of 'emptied' streets, the phenomenon of the modern and chaotic expansions always based on the invasion of major traffic arteries that are immediately turned into streets.
In this way the street came to be transformed into the container for almost all city functions: it serves citizens moving about on foot or by public or private transport, or to enter their homes or workplaces; it is used to carry electricity, gas, water and telephone lines, for sitting and watching, chatting or eating and drinking, parking, playing bowls, airing houses or letting in sunshine, for organizing the itineraries of prostitution, for staging events, for sheltering behind barricades during a revolution or for efficiently repressing that same revolution, for advertising commercial products and looking at them in shop-windows, for displaying the architectural beauties of facades, for planting trees and flowers, creating private gardens and clearly delimiting public and private space, for containing sewers and depositing domestic refuse. And for many other things, programmed or unforeseen. No other urban element – neither the square nor the garden, which in other ways look like the themes most studied in current projects for public space – accepts such an overlapping of functions and, in consequence, can achieve a similar degree of effectiveness as far as information and accessibility – which means urban coexistence – are concerned.
Nevertheless this magnificent overlapping of functions is also the origin of the pathology of the street. Throughout its history, the street has undergone an evolution to get round the incompatibility of such diverse functions and to serve as the city's backbone. Not only has it been transformed in its dimensions, but also in its character and emblematic image. It has changed and multiplied its denominations too: in European languages it employs nearly a hundred or so different names, each of which stresses the prevalence of a function: the avenue, the walk, the corso, the roundabout, the portico, the arcade, the boulevard, the thoroughfare, the alley, the overpass, etc. Italian is certainly the richest in this respect. But the time seems to have come in which this compatibility of functions has entered a pathological crisis; the virus of excessive road traffic acts violently and is often incompatible with the majority of the other functions.
I am convinced that the anti-urban struggle waged by the Modern Movement – in terms which it is not necessary to redefine here – was essentially a struggle against the traditional street. Faced with the symptoms of its serious illness, instead of administering salutary or soothing remedies, its annihilation was proposed and, with it, naturally, the annihilation of the city as a legible functional structure. Many elements contributed to this process, which can be grouped under various categories. The first is the utopia of well-being outside cities, into which converge the residues of the vigorous nineteenth-century struggle against the industrial city and the socializing proposals of autonomous units, in the woefully mistaken conviction that with the elimination of conflicts (implying the annihilation of accessibility and communication in the fragmentation of coexistence) a collective well-being could be accomplished. Another category is that of an ingenuous belief in the priority of a technology of transport and communications that would make closeness and the mixture of functions useless, and also abolish the need for an intelligible structure as the indispensable basis for natural communication. Lastly, a number of purely aesthetic terms must not be forgotten: the new – autonomous, volumetrically free-standing – architecture required urban settings not subordinate to the rules and regulations of streets. We could add still, from an opposite point of view, the romantic residues of a nostalgia for the picturesque: as when French writers grew alarmed at the "demolition" perpetrated by Haussmann and could not accept the functional modernization of the street or the transformation of Paris by starting from the new plans.
I don't know if it is an exaggeration to say that the myth of zoning arose precisely from the will to suppress the street as an urban matrix. All the programmatic zoning schemata have been very transient, except for the theme of traffic circulation. It is not just a matter of theoretic propositions like Le Corbusier's 7 voies, *nor of the schemata of the various subdivisions of utopias of the linear city, but primarily, of the most horrifying realities of recent years. No one believes any more in zonings for a continued use and little remains of* Les quatre fonctions de l'urbanisme *or of* Les trois établissements humains *and of the master plans of the 1950s and 60s. But all European cities have been sacrificed in the name of a barbarous zoning of mobility and urban highways, and in the name of a populist exaggeration of pedestrian precincts. And the only successful zoning has been that of the street, with a radical subdivision of its uses. Thus the street loses its authentic function which is to organize conflicts.*
No streets therefore means no city.
If however we think we are still in time to save a few European cities, there is no other way than that of rethinking the original functions of the street. The public place that has to be designed afresh today is that of the street. The square, the garden, the sea-front are already part of the current efforts to replan, because they do not so directly oppose the actual reconstruction of European cities. I think the most interesting projects are those which, instead of resolving the pathologies of roads by shamefully mutilating them, attempt to find emergency solutions. The Rambla of Barcelona has concluded an intelligent operation: neither pedestrianization nor highways. Simply a drastic reduction of traffic lanes, so that cars and pedestrians live politely cheek by jowl. In Lyons, twenty years ago they destroyed the lovely Cours Verdun, with an immense building 30 metres high that was supposed to have solved all the problems: the passage of two underground highways, a bus station, parking, access to the Metro and to the railway. Today its absolute inefficiency has been borne out and it has become necessary to demolish the anti-urban monster, to rebuild the Cours and to limit and channel cars onto a planned surface with speed limits, to regain the 0 level which is that of urban coexistence.
For these same reasons, I am convinced also that the priority respect for the street can with practice resolve the methodological changes in town-planning. After the continuous theoretic debate on the Plan and the Project, on what are the terms of a possible Urban Project, it can be affirmed that the solution is simply the project for a clearly characterised road system that will be flexible in respect to architecture but capable of imposing a general, intelligible and meaningful order, with the capacity to perform specifically urban functions. If a city consists in the functional and symbolic coherence of a network of roads, an Urban Project must be nothing more than the project for those streets.
After all, historically, all cities were formed in this way. Or is it because we no longer want to build cities, because in them there is no room for the hallucinations of architect-sculptors? Or is it that we can't build them because the scandalously laissez-faire system of production prefers to act in its own way, by choosing an uncontrolled and de-humanized suburb, without communication? Or is it a fact that few people know how to design streets? I hope that, after reading the magazine now in the reader's hand, we may be able to provide a few answers to these questions.



Se esista o meno il cosiddetto spazio pubblico urbano, fisicamente vivibile e destinato ai contatti interpersonali, è una questione irrisolta della teoria urbanistica e architettonica. Lo spazio pubblico oggi è divenuto completamente mediatico, è scomparso nell'universo non circoscrivibile dei mondi digitali. Eppure per altri versi è più vivo che mai: nella città europea, con le sue strade e piazze e con i suoi luoghi d'incontro concreto, utilizzati ogni giorno e continuamente reinterpretati. Così, paradossalmente, si possono rilevare due tendenze parallele: quanto più il potere virtuale dello spazio pubblico mediale aumenta, tanto più cresce il bisogno di uno spazio pubblico concreto e materialmente esperibile.

Does it still exist, or not – the public space where town-dwellers can physically meet? This is an on-going issue in the theory of the urban space and of architecture. Today's public has become totally media-dominated, has disappeared into an intangible space of digital image worlds. But on the other hand it is still alive: the European town, with its streets and squares, with its places of physical encounter, in everyday use and 're-staged' time and again. Thus we observe a paradoxical development: the more the virtual power of a media-dominated public increases, so also does the need for physical spaces of tangible "public-ness".

Riccardo Dalisi

Testi di Franco Raggi, Aldo Loris Rossi
Fotografie di Sergio Riccio

Restauro del castello e dell'ex municipio di Oliveto Citra, Salerno

Progetto: Riccardo Dalisi
Collaboratore: Romualdo Zaccaria
Direzione lavori: Riccardo Dalisi con Romualdo Zaccaria

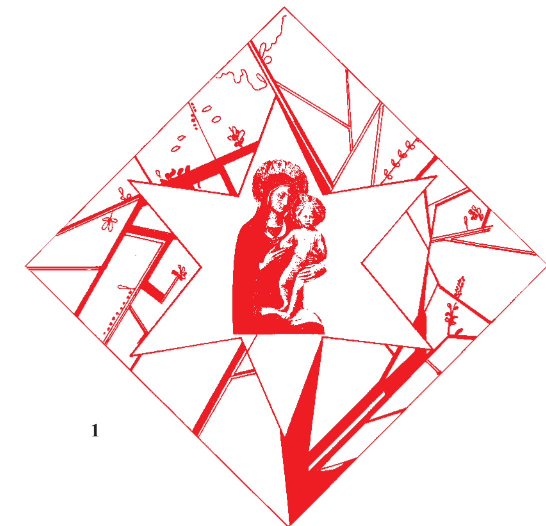
Texts by Franco Raggi, Aldo Loris Rossi
Photographs by Sergio Riccio

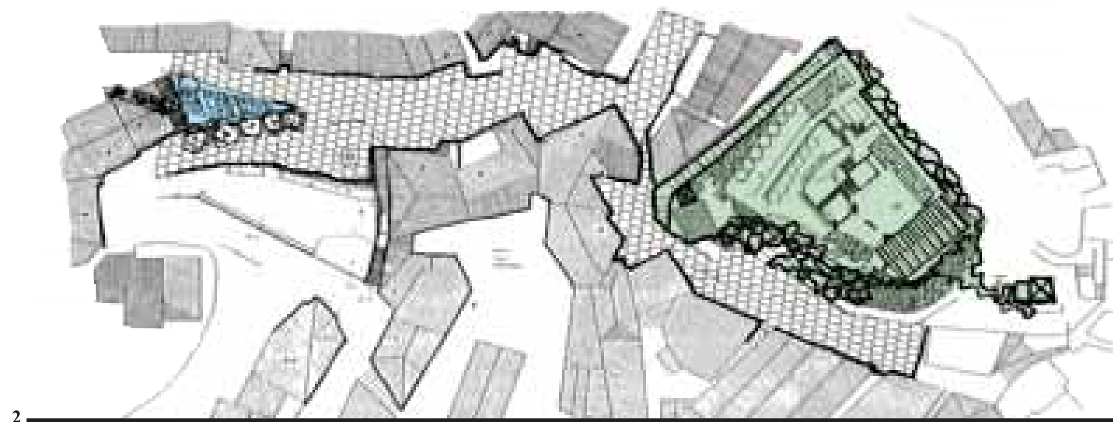
Restoration of the castle and the ex-town hall at Oliveto Citra, Salerno

Project: Riccardo Dalisi
Collaborator: Romualdo Zaccaria
Works management: Riccardo Dalisi with Romualdo Zaccaria

Raramente oggi la ricostruzione di uno spazio pubblico è legata alle tradizioni e alle potenzialità di un luogo concreto. Il più delle volte i progettisti sono estranei agli spazi in cui operano, perché sfruttare le conoscenze di una cultura artigianale locale non conduce assolutamente a un "risultato puro". Eppure Dalisi nel suo progetto decorativo e folcloristico per Oliveto Citra riesce ancora a parlare un linguaggio concretamente legato ai luoghi, collegandosi a un sentire comune.

Today the reconstruction of a public space is seldom linked to the traditions and skills of a particular place. The usual rule is for designs by outsiders for spaces they do not know. Using the local skills of an existing craft culture does not necessarily lead to a "pure result". For all this, Dalisi has succeeded with his decorative and folklore concept for Oliveto Citra in continuing to speak the language of a particular place and combining it with general understanding.


1


2

Prologo

Racconta Dalisi: "Per il restauro del castello di Oliveto Citra la Sovrintendenza aveva indicato come possibili progettisti Nicola Pagliara, Aldo Loris Rossi e me; si aspettava la scelta del Comune. Un giorno il parroco del paese, don Peppino, mi telefonò e disse: La Madonna ha scelto lei".
In effetti, con il sito e con la Madonna che lo confermava nell'incarico, Riccardo un rapporto significativo l'aveva già avuto. La realizzazione dell'edicola votiva sorta sul luogo della prima apparizione divina all'ingresso sud del Castello. Il giorno dell'inaugurazione nel 1985 i devoti di Oliveto, le autorità ecclesiastiche e il progettista furono testimoni di un 'prodigio'. Il sole come ingigantito apparve roteare su se stesso in un'abbagliante spirale di luce. Evidentemente il progetto era piaciuto.

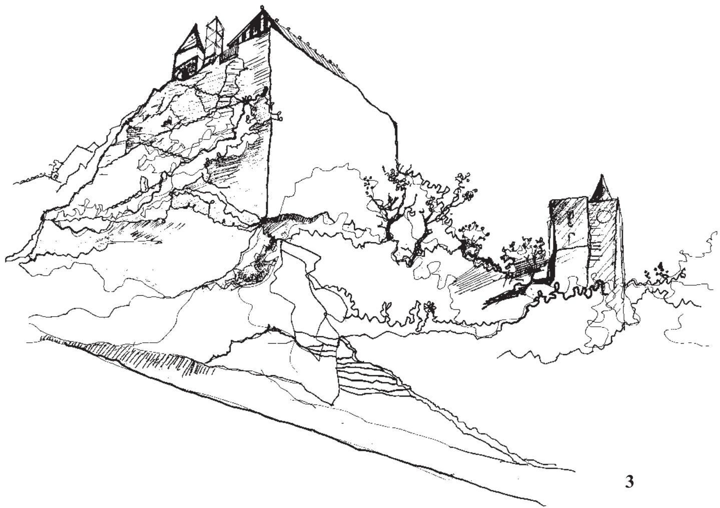
Commentare l'intervento di Dalisi sul Castello comporta alcuni accenni sul prologo costituito da questa opera di poco antecedente. Concepita come un'incrostazione alla base delle grandi mura di sostegno del Castello, l'edicola si ricollega alla tradizione popolare della nicchia votiva, ingigantita e tautologicamente formata a stella. Un segno/insegna trasparente incastonato nel bastione; all'interno, nella grotta stile presepe, troneggia una statua subita da Dalisi che vi avrebbe preferito una raffigurazione astratta.
I temi formali e materiali che ritroveremo nel restauro del Castello ci sono tutti. Povere e leggere strutture metalliche di disegno apparentemente casuale, intrusioni di frammenti più nobili, bordi di tegole incerti e nicchie diseguali per accogliere i segni molti e casuali di una forte devozione popolare. Un'architettura debole di collocazione stilistica incerta e imprevedibile, ma tuttavia di arcaica solidità. Questa istintiva comprensione del rapporto popolare con il sito mi sembra alla radice del progetto di 'riuso' del Castello.
Collocato come su una piccola acropoli diroccata, il rudere del Castello domina l'ampia vallata del Sele; testimonianza di una rovina antica e irreversibile, pone al progettista un'anomala questione di restauro. "Mi interessa il restauro come 'occasione' di inventare il nuovo innestato su ciò che resta della memoria [...] Se un edificio è crollato non c'è possibilità di onesto ripristino, la memoria non è solo forma ma anche, e di più, un fare e un sapere". In queste parole c'è la radice poetica della modernità di Dalisi.
In una spesso prevalente cultura immobilista e pavida del restauro, dove le sovrintendenze premiano l'afasia filologica, l'eresia di Dalisi pone una questione che riguarda più il costruire che il ricostruire. Invece di ripristinare forme dubbie per funzioni perdute il progetto descrive un itinerario disegnato sovrapposto alle rovine inventando strumenti e spazi nuovi per raccontare poeticamente una rovina.
Alla volta a botte semicrollata si sovrappone un pergolato di travi coperte di tegole (copertura prospettica virtuale). Le pavimentazioni sperimentano accoppiamenti geometrici di frammenti di marmi e cemento. I colmi delle murature sopravvissute sono risanati con irregolari alternanze di cordoli in mattoni e malta con intrusioni di cocci, vetri di bottiglia, e pietra. Un catalogo di piccole invenzioni, di finiture filologicamente incongrue, sottolinea un approccio frammentario e sperimentale alla questione del restauro.
L'unità del progetto non si affida a una riedizione globale dei volumi architettonici perduti, ma a una puntigliosa intrusione, nel corpo del rudere, di anacronistici componenti disegnati, come i portali in metallo inseriti asimmetricamente a rinforzo degli antichi passaggi attraverso i muri maestri. Episodiche e discontinue le arti del fabbro e del carpentiere culminano nella sala, coperta come una serra povera, con capriate in colori pastello ornate di incomprensibili anelli appesi. Punto di arrivo e di passaggio, la sala è l'unico spazio architettonico chiuso dal quale, attraverso la leggera deformazione di una vetrata ad arco, abbracciare come nel passato l'intera vallata del Sele (filologia della visione). Fedele a una poetica del 'poco', l'intero progetto si rende visibile in distanza come puro segno nel paesaggio, con il timpano rivestito a fasce di marmo verticali, grigie e bianche. Sottile memoria tettonica di un'acropoli perduta, ma anche grafia solida che rifiuta di mimetizzare il nuovo con l'antico.

La ex Casa comunale

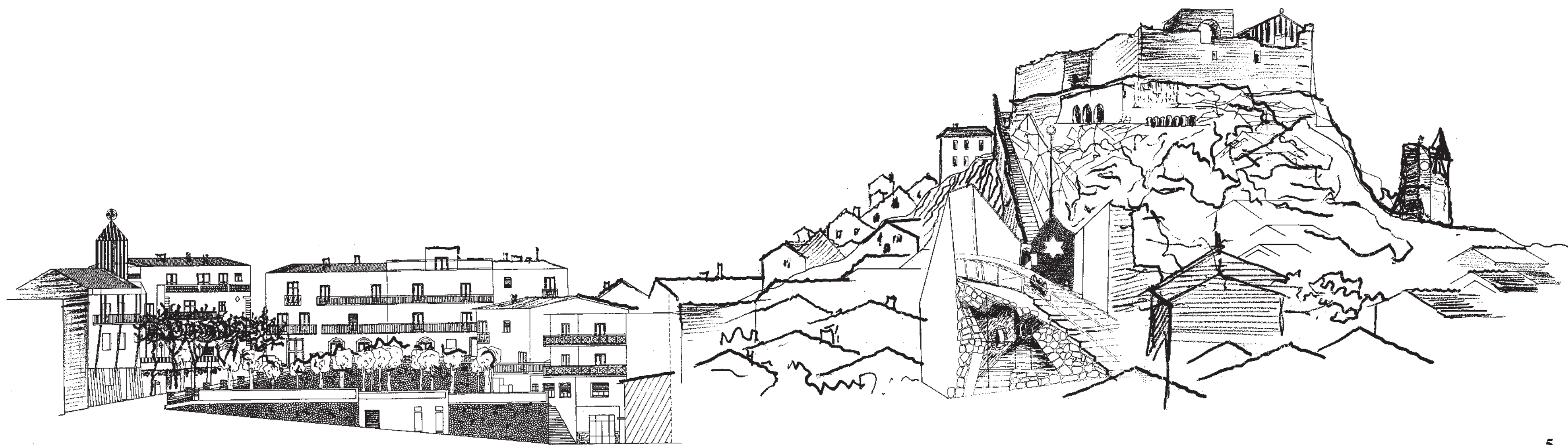
"I due progetti pongono un problema di architettura. Oggi si costruisce nel costruito, magari demolendo [...] Il progetto moderno è un po' in equilibrio, è una architettura di transito, di spiazzamento [...] Bisogna lavorare negli interstizi con cenni, riecheggiamenti, ammiccamenti". Se nel Castello Dalisi affronta un problema di restauro interpretativo, nel municipio il tema è quello di qualificare l'insignificante. Un banale edificio degli anni Cinquanta posto al centro dell'agglomerato urbano diviene il perno visivo del paese accedendo così alla dignità di luogo. La tradizione della maschera si declina *sub specie* architettonica.
Alla poetica dell'intrusione Dalisi preferisce quella della sovrapposizione. "Invece di togliere dal vecchio edificio ho voluto aggiungere [...] ma il nuovo non è un vestito che aderisce, è uno spazio 'sopra' un altro spazio, un cappello, un volume [...]". La torre dell'orologio, una leggera struttura metallica vuota, rivestita di marmo a strisce grigie e bianche, riafferma una geometria aliena che scivola sulla falda e rimbalza sui balconi e sulla base dell'edificio. La

1 Particolare dell'edicola dedicata alla Madonna del Castello situata all'ingresso della rocca.
2 Planimetria generale del centro di Oliveto Citra che riporta i due interventi: a sinistra, l'ex municipio con il triangolo della piazzetta antistante, a destra il complesso del castello.
3 Schizzo di studio relativo al castello.
4 Veduta della cittadina dalla rocca.
5 Prospetto di piazza Garibaldi con la ex Casa comunale e schizzo del castello.

1 Detail of the shrine dedicated to the Madonna of the Castle, situated at the entrance to the rock.
2 Site plan of the center of Oliveto Citra, showing the two operations: left, the ex-town hall with the little triangular square in front; right, the castle complex.
3 Study sketch for the castle.
4 View of the town from the rock.
5 Elevation of piazza Garibaldi with the ex-town hall and sketch of the castle.


3


4


5

tradizione popolare dell'addobbo si fa paradossalmente permanente e ridisegna il luogo urbano per contrasti e non per mimesi. Ancora una volta un'architettura debole fatta di segno/disegno, di superfici sottili, di piccoli simboli, afferma la possibilità di fare 'spazio' con il design urbano, quello di microarchitetture a carica poetica, non quello delle tristi panchine di design. *(Franco Raggi)*

Prologue

Dalisi says that "for the restoration of the castle at Oliveto Citra, the Historic Buildings authority had indicated as possible architects Nicola Pagliara, Aldo Loris Rossi and myself. It only remained for the town council to make its choice. One day the parish priest, don Peppino, telephoned me and said: the Madonna has chosen you".
In effect, Riccardo had already had significant dealings with the site and with the Madonna who had confirmed his appointment: in the building of the votive shrine which stands on the spot where the first divine apparition occurred, at the south entrance to the Castle. On the inauguration day in 1985 the worshippers of Oliveto, the ecclesiastic authorities and the architect were witnesses to a 'prodigy'. The sun had seemed to expand and to rotate on itself in a dazzling spiral of light. Evidently the project had been favourably received on high.

To comment on Dalisi's work on the Castle entails a few words about the prologue in the shape of this slightly earlier work. Conceived as an encrustation at the foot of the Castle's big supporting walls, the shrine is linked to the popular tradition of the votive niche, blown up to giant size and tautologically star-shaped. It is a transparent sign set in the ramparts; inside, the crib-like grotto is dominated by a statue suffered by Dalisi. In its place he would have preferred an abstract and less prosaic representation. The formal and material themes to be found in the restoration of the Castle are all there. Poor and light material structures with a seemingly random pattern, intrusions of nobler fragments, the edgings of uncertain tiles and unequal alcoves to receive the many and casual signs of deep popular worship. A weak architecture for an uncertain an unpredictable stylistic situation, but nonetheless with an archaic solidity . This instinctive understanding of a popular rapport with the site seems to me to underlie the design for the 'reuse' of the Castle.
Situated as if on a small tumble-down acropolis, the Castle ruin overlooks the broad Sele valley; the evidence of an ancient ruin, it confronts the architect with an anomalous restoration question. "I am interested in restoration as an 'opportunity' to invent the new, grafted onto what remains of memory […] If a building has collapsed there is no possibility of honest renovation, memory is not only form but also, and more, a question of doing and of knowing". In these words lies the poetic root of Dalisi's modernity. In an often prevalently real-estate-minded culture fearful of restoration, where the Historic Buildings authorities favour philological aphasia, Dalisi's heresy poses a question more to do with constructing than reconstructing.
Instead of doing up doubtful forms for lost functions, the project sets down a designed itinerary superimposed on the ruins, inventing means and new spaces to describe and poetically to reinterpret a ruin. Superimposed on the half-collapsed barrel vault is a pergola of tiled beams (a virtual perspective roofing). The paving stones experiment with the geometric pairings of marble and cement fragments. The top in the surviving walls are bridged with irregular alternations of brick and mortar and intrusions of broken ceramic chips, bottle glass and stone. Niches embrasured with tiles contain what look like the corollas of flowers illuminating external bodies. A catalogue of little inventions, of philologically incongruous finishings, emphasises a fragmentary and experimental approach to the question of restoration. The unity of the project is not entrusted to a global re-edition of lost architectural volumes, but to a scrupulous intrusion, into the body of the ruin, of anachronistic designed components, such as the metal portals fitted asymmetrically by way of reinforce-



1

1 Scorcio di un passaggio attraverso un muro maestro del castello con l'innesto di un portale asimmetrico in metallo. La struttura leggera impiegata per l'intervento statico vuole distaccarsi nettamente dalla vecchia struttura.
2 Veduta della rocca dal centro cittadino. Sulla destra, il volume dell'ex scuderia con copertura a capanna. Sia per castello che per l'ex municipio il progetto si delinea come segno nel paesaggio attraverso l'impiego di fasce di marmo bianche e grigie.
3, 5, 6 Vedute complessive e di dettaglio della sala ricavata nell'ex scuderia. La copertura è realizzata con capriate metalliche e vetro.
4 Il fronte ovest del castello con il tracciato del camminamento identificato dalla sottile linea di coppi che coronano il muro di contenimento.
7 Disegno della piccola croce con la stella posizionata all'ingresso del castello.



4



2

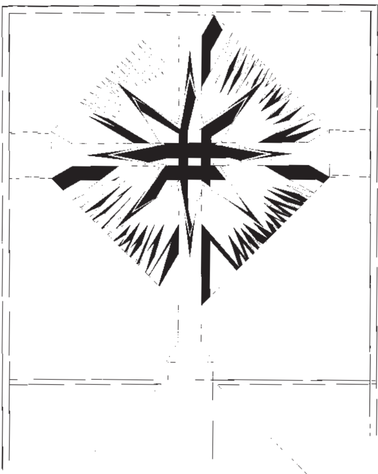
5



3

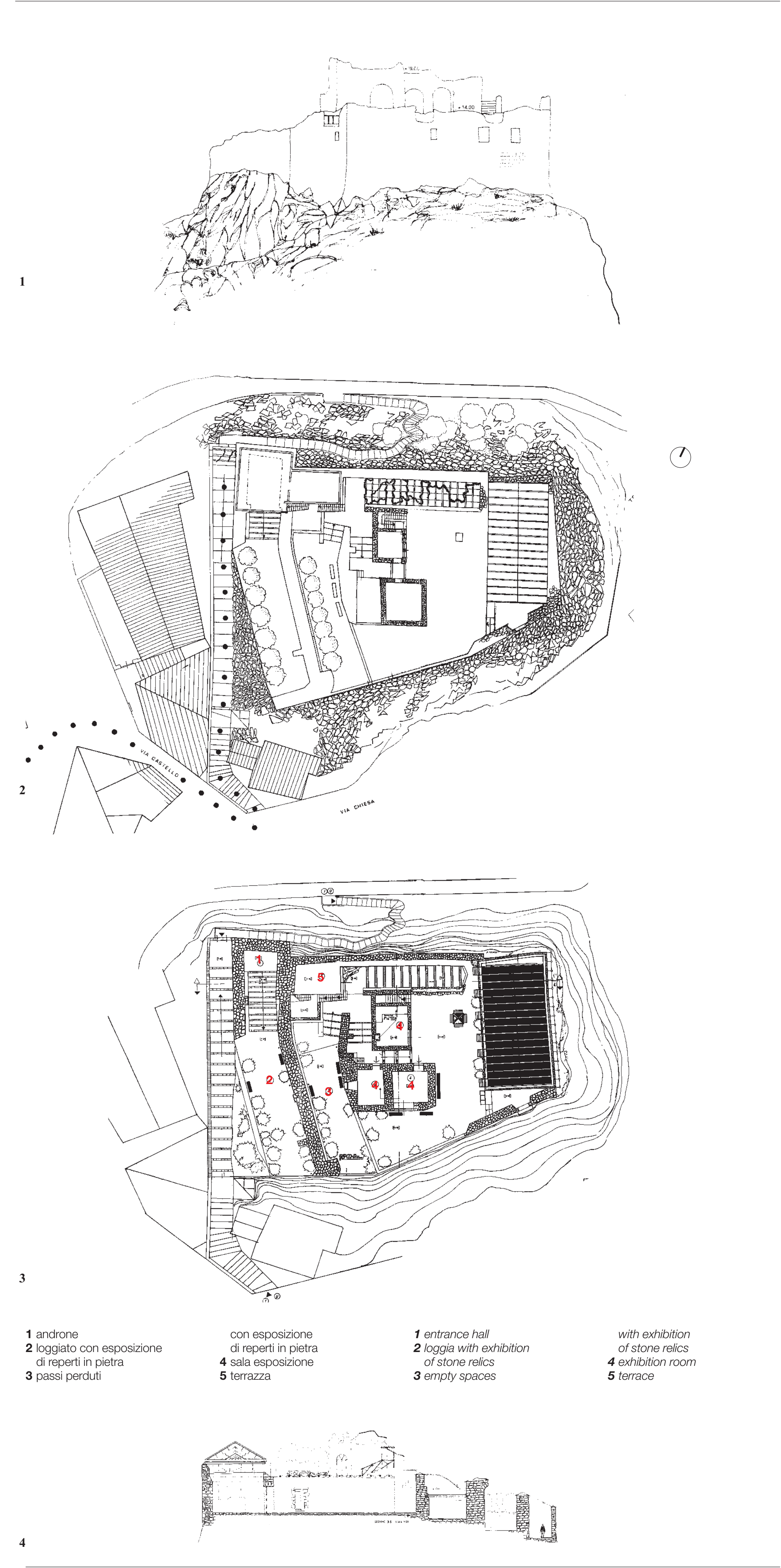


6



7

***1** Glimpse of a landscape through a master wall of the castle, with an asymmetrical metal gateway grafted onto it. The light frame used for the static work is intended to stand out sharply from the old structure.*
***2** View of the rock from the town center. On the right, the volume of the former stables with lean-to roof. Both for the castle and the ex-town hall the project is delineated as a landmark through the use of grey and white marble stripes.*
***3, 5, 6** General and detailed views of the hall derived from the former stables. The roof is made with metal trusses and glass.*
***4** The west front of the castle with the walk identified by the thin line of bent tiles crowning the outer wall.*
***7** Drawing of the small cross with the star positioned at the castle entrance.*



1 androne
2 loggiato con esposizione di reperti in pietra
3 passi perduti
4 sala esposizione
5 terrazza

1 entrance hall
2 loggia with exhibition of stone relics
3 empty spaces
4 exhibition room
5 terrace

ment into the ancient passages through the master walls. Episodic and discontinuous, the blacksmith's and the carpenter's arts culminate in the main hall, which is roofed like a poor greenhouse, with pastel-coloured trusses adorned with incomprehensible hanging rings. The point of arrival and passage, the hall is the only closed architectural space from which, through the slight deformation of an arched window, a view of the whole Sele valley can be enjoyed (philology of vision). Faithful to a poetic view of "not too much", the whole project is made visible in the distance, as a pure mark in the landscape, with the tympanum clad in vertical stripes of grey and white marble. It is a subtle tectonic memory of a lost acropolis, but also a solid graphic sign that refuses to blend the new into the old.

The ex-Municipal hall

"The two projects pose a problem of architecture. Today we build in the built, at times demolishing […] The modern project hangs somewhat in the balance; it is an architecture of transition, of avoidance […] One has to work in the interstices with hints, echoes and clues".

Whilst in the Castle Dalisi tackles a problem of interpretative restoration, in the Municipal hall the theme is one of giving quality to the insignificant. A humdrum 1950s building standing in the middle of the urban agglomeration becomes the visual hub of the town, thereby assuming the dignity of a place. The tradition of the mask is declined under an architectonic guise. To the philosophy of intrusion Dalisi prefers that of superimposition. "Instead of removing from the old building I wanted to add […] but the new is not clothing made to fit, it is a space 'on top of' another space, a hat, a volume […]". The clock tower, a light empty metal structure faced with grey and white striped marble, reaffirms an alien geometry that slides onto the roof pitch and bounces off onto the balconies and onto the base of the building. The popular tradition of decorative hangings is made paradoxically permanent and redesigns the urban place by contrasts and not by imitation. Once again a weak architecture made of sign/design, of subtle surfaces and small symbols, states the possibility of making 'space' out of urban design: the space of a poetically charged micro-architecture, not that of sad designer seats. (Franco Raggi)

C'era una volta un paese che viveva fuori del tempo, ai piedi di un vulcano minaccioso che, di tanto in tanto, apportava lutti e rovine. Aveva un paesaggio bellissimo e un clima sempre sereno, ma era afflitto da ogni genere di avversità: abusi, miseria, violenza, angherie del potere. Nessuno sapeva spiegare la ragione di tutto ciò; né si capiva perché i suoi abitanti, messi costantemente alla prova da tali avversità, invece di vivere con la saggezza delle formiche vivevano con la spensieratezza delle cicale. Pertanto, il paese e i suoi abitanti apparivano un po' matti ai forestieri attratti dalle bellezze del luogo.

Intanto, nel paese un po' matto viveva, ma non si sapeva da dove fosse venuto, un Mastro Muratore che, in verità, non fabbricava solo case ma ogni genere di oggetti di uso comune; anzi, anche oggetti che non servivano a nulla se non a giochi della fantasia. Naturalmente, anche questo Mastro Muratore appariva, come gli altri abitanti del paese, un po' matto; sembrava un personaggio a metà tra un medico condotto e un cantastorie, un prete di campagna e un giullare, un guaritore e un saltimbanco. Di solito viveva appartato e lontano dal potere. Ma compariva puntualmente a ogni evento festoso o funesto e si effondeva in pacifiche e accomodanti affabulazioni: nelle cerimonie laiche o nelle calamità naturali, nelle feste comandate o nei tumulti di piazza. Nelle ricorrenze natalizie, per esempio, faceva presepi di metallo nel quartiere degli artigiani dell'ottone e del rame; in quelle pasquali costruiva uova come mongolfiere; spesso, il Borgomastro o il Soprintendente Generale delle Arti o le altre Autorità lo chiamavano per montare macchine da festa, gazebi o addobbi per la città, più o meno utili.

E, proprio in occasione di un terribile terremoto – quello del 23 novembre del 1980, del decimo grado della scala Mercalli, che devastò un'area grande quanto il Belgio, con oltre 600 paesi distrutti nel profondo sud, provocando 2735 morti, 8850 feriti, 200.000 senzatetto – il Mastro Muratore comparve in uno di questi paesi: Oliveto Citra. Questo rischiava di perdere la sua identità, giacché venivano ricostruite case che non avevano più radici nella terra. Quindi occorreva un pifferaio magico che fosse capace di evocare lo spirito dei luoghi. Chiamato dal Soprintendente Generale delle Arti fu incaricato di proporre un'idea da realizzare a costi minimi. Il pifferaio, giunto sul posto, appena cominciò a suonare fu seguito dagli abitanti del paesino. Essi avevano capito che il Mastro Muratore, per ricostruire il paese, voleva evocarne lo spirito imprigionato nelle antiche mura. Egli, infatti, conosceva la leggenda romena, illustrata da Mircea Eliade, di Mastro Manole, il costruttore che per assicurare la durata della sua fabbrica più importante aveva, con un inganno, sepolto la moglie nelle fondamenta; sapeva che nel Ponte di Mostar in Erzegovina fu murata una zingara; che nella cinta fortificata di Novgorod fu seppellita una donna incinta; che sotto la fortezza scozzese di Alyth giacciono tre danesi che ne sorvegliano la sicurezza. Dunque, per ricostruire il paese diroccato – pensò – bastava richiamare in vita lo spirito che animava le antiche pietre. Pertanto, la 'modernità' non c'entrava nulla. Essa poteva essere utilizzata, al massimo, per ingabbiare con "un vestito di metallo e marmo" le antiche mura destinate a durare in virtù del "sacrificio rituale" fatto *ab origine*.

Per tale ragione il Mastro Muratore poteva dichiarare: "Non ho mai pensato alle correnti vigenti dell'architettura". In pratica, egli interveniva in pochi siti che rappresentavano gli archetipi fondativi della stessa comunità: il Castello, avvolto in misteriose storie profane ma anche sacre per l'apparizione periodica, alle sue porte, della Madonna; il Municipio con la torre dell'orologio che simbolizza l'unità civica; il Loggiato-Porticato concepito quale minuscola agorà; una Fontana in pietra grezza a struttura trilitica. Sul tutto vigilava l'enorme Platano simbolo della continuità della vita. Ovviamente, era indispensabile l'adozione di un linguaggio 'povero', fatto di "piccoli, piccolissimi gesti" capaci di evocare la forza arcana e inestinguibile del *Genius loci*. In conclusione, questa metodologia sconfiggeva definitivamente la banalità dei primi interventi edilizi e veniva incontro alle attese degli abitanti che, in generale, diffidavano di forme inconsuete, identificate sommariamente con la 'modernità'.

Ma, naturalmente, qualche rischio permaneva anche nella via intrapresa. Infatti si poneva un interrogativo legittimo: se, da un lato, è vero che l'istituzione fondamentale del linguaggio moderno dell'architettura consiste nella sua stessa antistituzionalità, che sconvolge gli schemi consolidati della tradizione, dall'altro, la ricerca di un linguaggio 'povero', al riparo dalla furia demitizzante della modernità, non rischia di precipitare in un primitivismo naïf in bilico tra recupero della memoria come favola consolatoria e sperimentalismo proto-tecnologico e a-moderno? Non rischia, cioè, di esaurirsi in un rifiuto pregiudiziale della modernità, nel quale la sincera aspirazione a una semplicità perduta può divenire un inconsapevole alibi per lasciare una difficile realtà pari a se stessa? *(Aldo Loris Rossi)*

***There was once** a small town that lived outside time, at the foot of an ominous volcano which, every now and again, was the cause of ruin and grief. The town lay in a beautiful landscape, blessed by a fine and cloudless climate, but it was afflicted by every kind of adversity: abuse, poverty and violence, the tyranny of power. No one could explain the reason for all this or understand why its inhabitants, forever beleaguered by such adversities, instead of living with the wisdom of ants, preferred to live it up with the carefreeness of cicadas. Thus the town and its inhabitants gave the impression, to the strangers who were attracted by the beauty of its surroundings, of being slightly mad.*

Meanwhile, in this slightly mad little town there lived – though nobody knew where he had come from – a Master Bricklayer. This man did not build just houses, but constructed all manner of ordinary objects, and even some that served no particular purpose except as imaginative games. Naturally the Master Bricklayer, like the other inhabitants of the town, seemed a trifle odd, resembling a character halfway between a general practitioner and an



1 Prospetto est.
2, 3 Piante del piano terra e alla quota +14,00 del castello.
4 Sezione trasversale del castello.
5 Progetto della cuspide della torre del municipio che simboleggia l'ulivo.
6 Veduta dell'ex municipio nel contesto urbano. Il progetto di ridisegno ha avuto per oggetto un anonimo edificio degli anni Cinquanta che è stato convertito in sede dell'ufficio del turismo, dell'ufficio postale e, al terzo livello, della biblioteca comunale. Tre gli elementi compositivi caratterizzanti: la torre con l'orologio, il portico e il loggiato.

1 East elevation.
2, 3 Ground floor and level +14m plans of the castle.
4 Cross-section of the castle.
5 Design of the pinnacle on the town hall tower, symbolizing the olive-tree.
6 View of the former town hall in its urban context. The redesign concerned an anonymous 1950s building which has been converted to house the tourist office, the post office and, on the third level, the municipal library. The three distinctive features of the composition are: the clock tower, the portico and the loggia.



Domus 802 Marzo *March* '98 **Progetti** ***Projects*** 15

itinerant professional story-teller, a country priest and a minstrel, a healer and a mountebank. As a rule, the Master Bricklayer lived in seclusion and aloof from power. But he would turn up regularly at every festive or sad occasion and give vent to his easy-going, placid fancies: in secular ceremonies or natural calamities, public holidays or street protests. At Christmastime, for instance, he would make metal cribs in the brass and copper craftsmen's quarter; at Easter he would build eggs like fire-balloons; often, the Burgomaster or the General Superintendent for the Arts, or other Authorities, would ask him to mount festival machines, gazebos, or decorations for the town which may or may not have been of any special use.

Indeed it was on the occasion of a disastrous earthquake – that of 23 November 1980, with a magnitude of 10 on the Italian scale, which devastated an area as big as Belgium, destroying over 600 towns and villages in the deep south, leaving 2735 dead, 8850 injured and 200,000 homeless – that the Master Bricklayer appeared in one of these places: Oliveto Citra. This town was in danger of losing its identity, with houses being rebuilt that no longer had their roots in the land. A strolling piper was therefore needed, whose imaginative stories might conjure up the spirit of the place. Summoned by the General Superintendent for the Arts, he was appointed to think up an idea to be realised at the lowest possible cost. No sooner had the piper arrived and begun to play than he was followed about by flocks of townspeople. For they had understood that the Master Bricklayer wished to rebuild their town by evoking the spirit imprisoned in its ancient walls. He had in fact heard the Romanian legend of the manufacturer who, to ensure the stability and durability of his most important factory, had managed by a trick to have his wife buried in its foundations; he knew that in the Bridge at Mostar in Herzegovina a gypsy woman was immured; that in the fortified walls of Novgorod a pregnant woman had been enclosed; that under the Scottish fortress of Alyth lay three Danes to guarantee its safety. And so, to reconstruct the ruined town the Bricklayer believed it would suffice to bring back to life the spirit that animated those ancient stones. 'Modernity', therefore, had nothing to do with the matter. At the outside, it might have been used to encage, with "metal and marble clothes", the ancient walls destined to last by virtue of that original "ritual sacrifice". For this reason the Master Bricklayer was able to declare: "I have never given a thought to mainstream architecture". In practice, he acted on a few sites which represented the archetypal foundations of the community itself: the Castle, wrapped in profane, but also sacred stories attached to the periodical apparition, at its gates, of the Madonna; the Town Hall and the clock tower symbolizing civic unity; the Loggia-Portico conceived as a tiny agora; and a trilithic Fountain built of raw stone. Watching over all stood an enormous Plane tree, symbol of the continuity of life. Obviously, it was indispensable to adopt a 'poor' language, made up of "small, very small gestures" capable of evoking the arcane and inextinguishable strength of the town's guardian angel. In conclusion, this approach finally defeated the triteness of the earlier buildings whilst at the same time fulfilling the expectations of the inhabitants, who were generally inclined to distrust unusual forms, summarily identified with 'modernity'.

But there were also, of course, still a few risks involved in this course of action. In fact, a legitimate question arose: as to whether, on the one hand, it is true that the fundamental institution of the modern language of architecture consists in its own anti-institutionalism, thus throwing the consolidated patterns of tradition into confusion; and on the other, whether the search for a 'poor' idiom, sheltered from the demythologizing fury of modernity, may not precipitate into a naive primitivism, poised between a revival of memory as a consolatory fable, and a proto-technological, a-modern experimentalism. Might not that idiom perhaps fizzle out into a prejudiced rejection of modernity, with the risk of sincere aspirations to a lost simplicity becoming an unconscious pretext for leaving a difficult reality untouched? (Aldo Loris Rossi)


1


2


4

1 Scorcio del fronte dell'ex municipio verso valle. Anche su questo lato si ripete il motivo in marmo a strisce chiare e scure.
2 Veduta dalla piattaforma sopraelevata dell'edificio ristrutturato verso la piazza.
3 La piazzetta triangolare trattata come terrazzo urbano. Unici elementi di arredo sono i lampioni in metallo e una panca muraria.
4 Dettaglio della pavimentazione di disegno geometrico davanti all'ex municipio realizzata in pietra grigia e bianca.

1 View of the front of the ex-town hall towards the valley. On this side too, the light and dark striped marble motif is repeated.
2 View towards the square from the raised platform of the refurbished building.
3 The small triangular square treated as an urban terrace. The only furniture are the metal lamps and a brick seat.
4 Detail of the geometric paving design in front of the former town hall, in grey and white stone.


3

Álvaro Siza
Rolando Torgo

Testo di Luigi Spinelli
Fotografie di Duccio Malagamba

Chiesa del complesso parrocchiale di Marco de Canavezes, Portogallo

Progetto: Álvaro Siza, Rolando Torgo
Collaboratori: Edite Rosa, Miguel Nery, Tiago Falcão, Rui Castro, Chiara Porcu, Paul Scott
Strutture: GOP, Lda - Ing. João Maria Sobreira
Impianti: Gestão de Energia Térmica, Lda - Costa Pereira e Manuela Castro
Impresa di costruzione: Empreiteiros Casais, SA

Text by Luigi Spinelli
Photographs by Duccio Malagamba

The parish church complex of Marco de Canavezes, Portugal

Project: Álvaro Siza, Rolando Torgo
Collaborators: Edite Rosa, Miguel Nery, Tiago Falcão, Rui Castro, Chiara Porcu, Paul Scott
Structural engineering: GOP, Lda - Ing. João Maria Sobreira
Systems: Gestão de Energia Térmica, Lda - Costa Pereira and Manuela Castro
Contractor: Empreiteiros Casais, SA

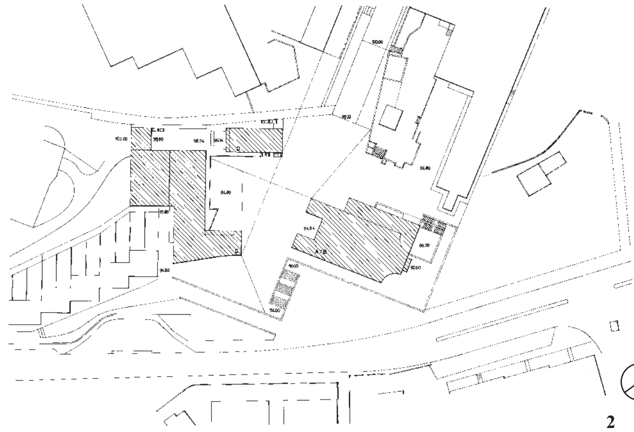
La chiesa come spazio pubblico rappresenta oggi più di un mondo di meditazione e di spazi contrapposto alla cultura del divertimento e dello svago che pervade ogni cosa. Questa chiesa di Siza è un volume puro di luce e di spazio, una scultura per risvegliare il pubblico. Un luogo di modernismo poetico, impressionante e interamente da scoprire.

Today more than ever, a church as a public space is a spatial and meditative counter-world to the omnipresent culture of entertainment and distraction. Siza's church is a pure volume of light and space. A sculpture of public admonishment. A poetic modern-movement space, impressive and rich in experience.

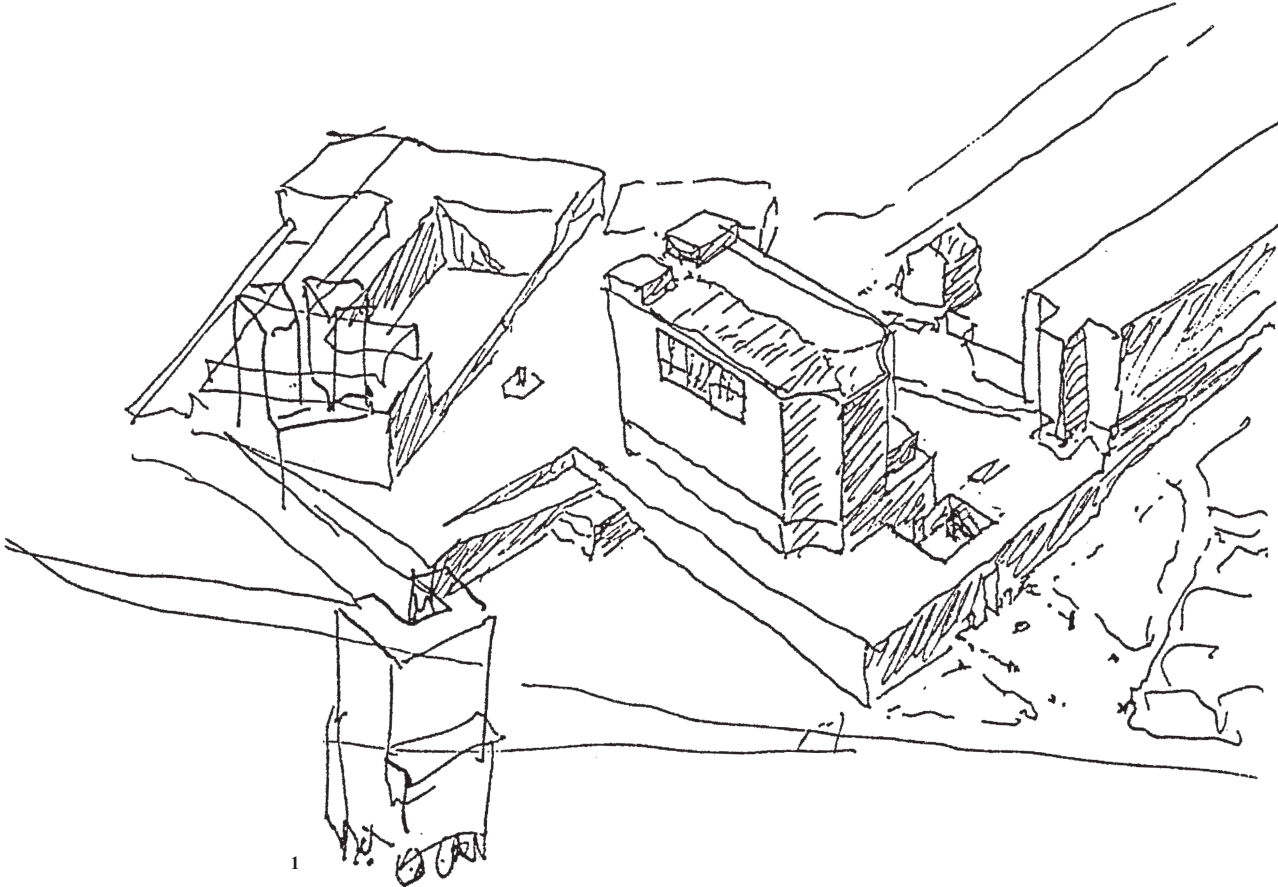
Il volume della chiesa di Marco de Canavezes, l'unico sinora realizzato del progetto di complesso parrocchiale disegnato a partire dal 1990 da Álvaro Siza e Rolando Torgo per la parrocchia di Fornos, è il perno compositivo degli edifici a due e tre piani previsti intorno a una piazza comune. Questi altri edifici che compongono il progetto si relazionano alla scala del contesto con l'intenzione di consolidare e ordinare il tessuto preesistente. La chiesa si stacca invece decisamente dal basamento di granito di tutto il complesso, che contiene la cappella mortuaria e che adotta la sezione del lotto a est: le quote principali del progetto accettano l'andamento della Avenida Gago Coutinho, che cresce di sette metri da nord a sud.
Sul piano del sagrato, sul quale prenderanno posto l'edificio per la catechesi con l'auditorium, su due piani per 1748 metri quadri, e l'edificio di tre piani della casa parrocchiale (545 metri quadri), la chiesa rivolge a sud-ovest la facciata d'ingresso. Con la proporzione di un quadrato di 17,50 metri di lato, il fronte è tripartito dai due corpi laterali in aggetto, geometrizzazione dello schema classico di facciata con le due torri campanarie che serrano ai lati il portale d'ingresso della navata, come nella cattedrale di Porto.
Le aperture denunciate nel volume bianco della chiesa sono poche. Tutto sembra demandato al controllo dello spazio interno. Questo andrebbe visitato in diversi momenti della giornata. È illuminato dalla luce naturale da direzioni e sorgenti di tipo diverso e alternativamente protagoniste. Le tre grandi finestre radenti il soffitto a una quota di quasi diciassette metri sembrano gonfiare con la luce di nord-ovest la parete interna come una vela. La parete non appoggia a terra, è sospesa su uno zoccolo a mensola in legno. Costruttivamente si tratta di un tamponamento rispetto alla parete esterna verticale in cemento armato effettivamente portante. Sul lato opposto una apertura a poco più di un metro dal pavimento, alta 50 cm e lunga 16 metri, taglia orizzontalmente la parete, aprendo la vista sulla vallata a sud-est. C'è un'ora in cui, quando i due antoni di legno alti dieci metri dell'entrata principale sono spalancati, un fascio di luce solare da sud-ovest percorre longitudinalmente la navata unica fino all'altare.
Gli spazi interni ai volumi assolutamente verticali della chiesa, la torre campanaria e quella del fonte battesimale, oltre al camino absidale in comunicazione con la cappella mortuaria sottostante, sono serviti da luce diffusa. Le due aperture che danno luce al fonte battesimale sono laterali, non visibili frontalmente; una la fa piovere da molto in alto lungo le pareti di ceramica bianca, l'altra arriva direttamente, a raso della pavimentazione del sagrato. Questa luce leviga il fonte battesimale di granito come fa l'acqua che traborda e si raccoglie alla base. Il suono di quest'acqua è uno dei materiali che contribuiscono alla definizione dello spazio interno della chiesa.
Si tratta di uno spazio fatto di aria e di luce sospese, nel quale sembrano lievitare, galleggianti in mezzo ai vuoti d'aria, le figure umane che popolano gli schizzi di Álvaro Siza relativi all'idea che sostiene il progetto della chiesa. È sempre arbitrario cercare d'interpretare le idee e la mano di un progettista quando si parla di una sua architettura, ma viene spontaneo ricordare più di una visione di interno sacro del lavoro di Alvar Aalto che rimandi direttamente alla chiesa di Marco de Canavezes.
La cappella mortuaria trova posto in corrispondenza della chiesa, sei metri più sotto, in relazione con il fondo a nord di pertinenza della Santa Casa della Misericordia. L'accesso da questo giardino ancora da sistemare è mediato da un chiostro definito da due ali coperte e da una scalinata che

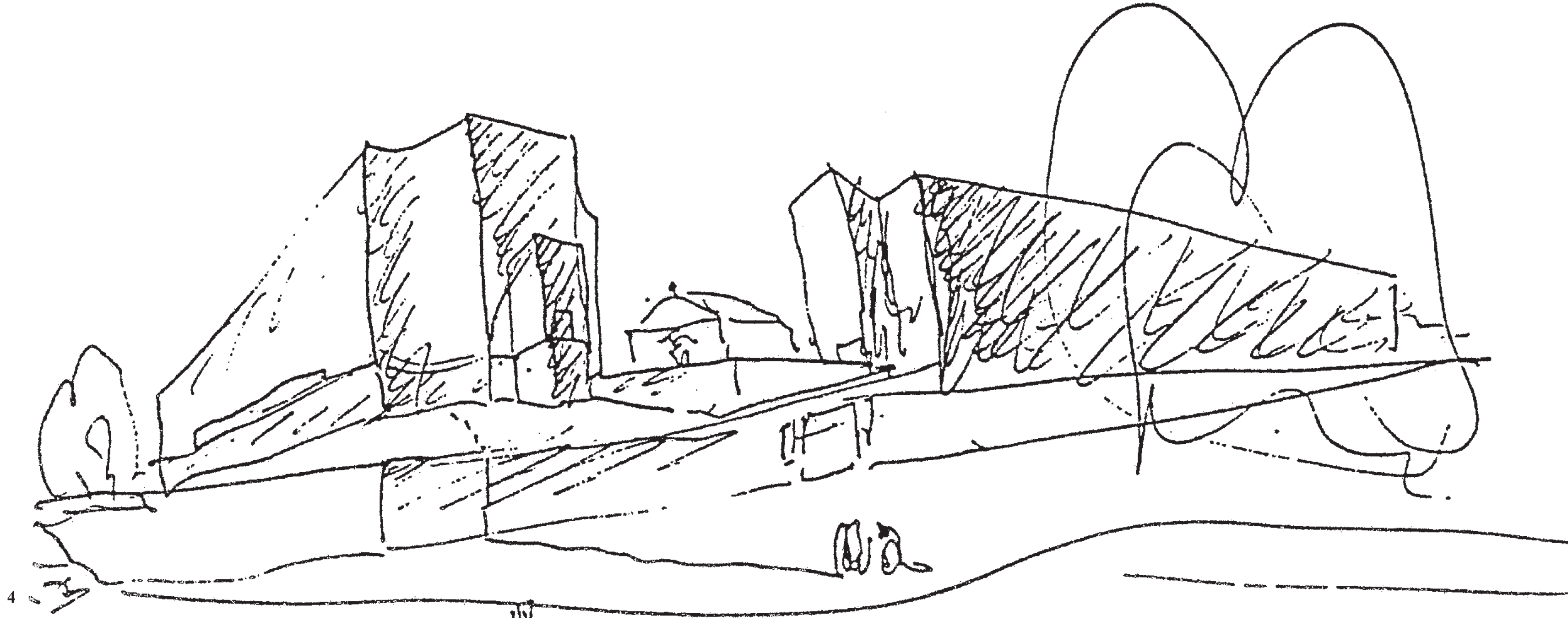
1 Schizzo della composizione volumetrica degli edifici del complesso.
2 Planimetria generale di progetto. Il complesso parrocchiale occupa un terreno edificabile di 5470 metri quadri.
3 Il fianco nord-ovest della chiesa da una strada della frazione di Fornos.
4 Schizzo del volume della chiesa dalla Avenida Gago Coutinho.

1 Sketch of the volumetric composition of the buildings in the complex.
2 General site plan of the project. The parish complex occupies a building site of 5470 square meters.
3 The north west side of the church from a street in the Fornos district.
4 Sketch of the church volume from Avenida Gago Coutinho.


2


3


1


4



1

1 Il fronte con i volumi chiusi del battistero e della torre campanaria. I due corpi sporgenti misurano 5x6 metri in pianta e sono alti 16,50 metri come la navata.
2 Scorcio dalla piazza comune del complesso parrocchiale.
3, 4 Piante del complesso al piano terra e al piano interrato.

1 *The front with the closed volumes of the baptistery and the bell-tower. The two projecting parts measure 5x6 meters in plan and are 16,5 meters high, like the nave.*
2 *Perspective view from the parish complex square.*
3, 4 *Plans of the complex on the ground and basement floors.*



2

porta al livello del sagrato secondo un percorso che ripercorre tutto il fianco della chiesa. L'ingresso a questo spazio, ricavato con un disegno trilitico nella parete in granito del basamento che riprende i muri di un vigneto a lato, sembra evocare passaggi impegnativi a situazioni ultraterrene: all'interno del chiostro la sensazione è invece domestica, e suggerisce la meditazione, anche per la presenza dell'acqua, elemento vitale.

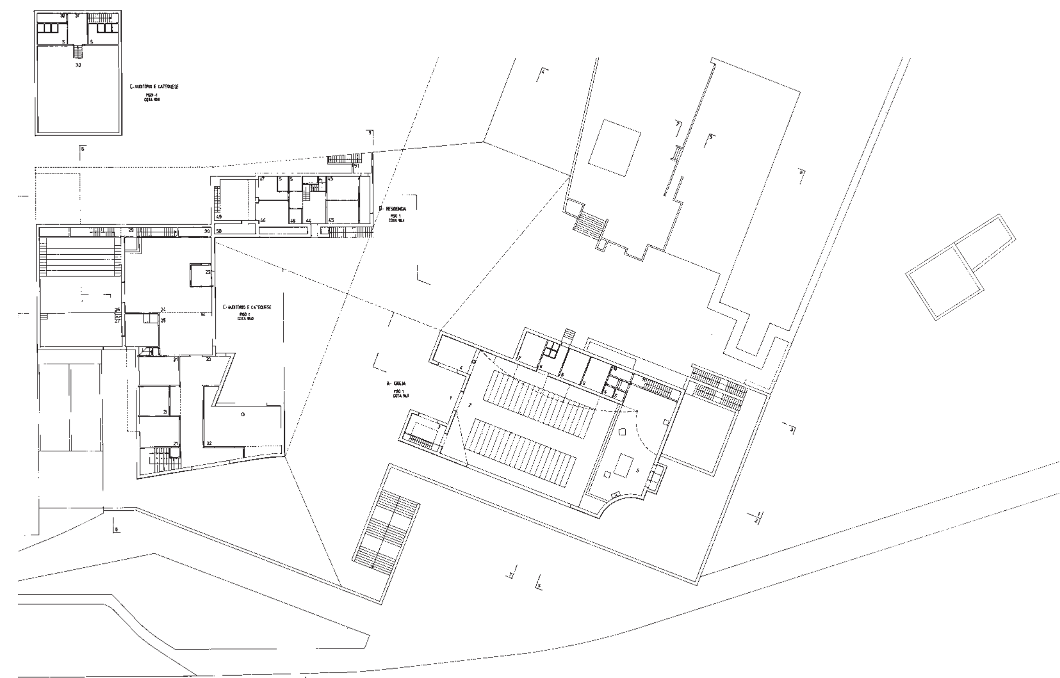
La percezione di un livello sottostante si fa sentire nella zona absidale, attorno alle presenze individuali e sparse dell'altare, della croce dorata, dei sedili e del tabernacolo, pur non permettendo l'affaccio diretto dall'alta parete a strapiombo verso nord .

The volume of the church *of Marco de Canavezes, the only one so far completed in the project for the parish complex designed in 1990 by Álvaro Siza and Rolando Torgo for the Parish of Fornos, forms the compositional pivot of the two and three-storey buildings that will stand around a common square. These other buildings of which the project is composed relate to the scale of their context and are intended to consolidate and conclude the pre-existent fabric. The church on the other hand stands out decisively from the granite base of the complex as a whole, which contains the mortuary chapel and occupies the east section of the site. The principal levels of the project accept those followed by Avenida Gago Coutinho, which rises seven metres from north to south.*

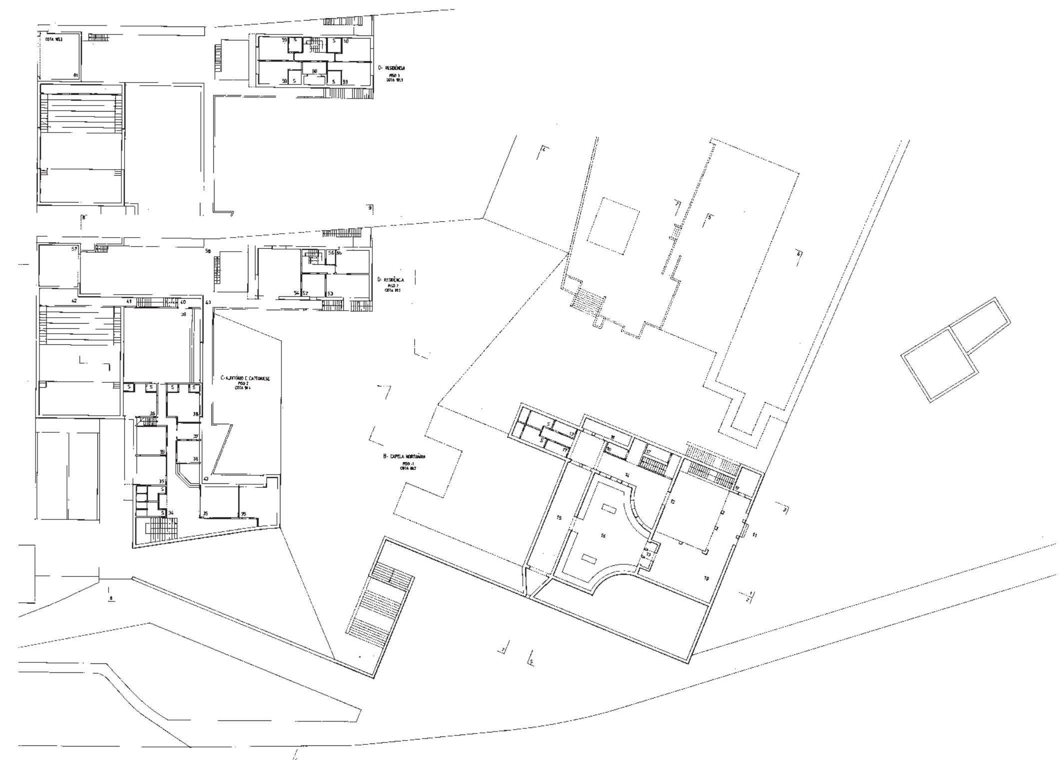
On the square in front of the church, on which will stand the catechismal building with auditorium, occupying two storeys and 1748 sqm, and the three-storey building containing the parish house (545 sqm), the church entry front faces south west. With the proportion of a 17.5 metre-sided square, the front is a tripartite with its two lateral parts projecting, in the geometrically classic pattern of a facade with two bell-towers closing the entrance portal of the nave on either side, as in Oporto cathedral.

Very few openings are stated in the white volume of the church; everything seems to be concentrated on controlling the space. This should be visited at different times of the day, as it is illuminated by natural light from different and alternately predominant directions and sources.

The north west light from the three large windows touching the ceiling at a height of nearly seventeen metres seems to fill the inner wall like a sail. The wall does not rest on the ground but is suspended on a wooden bracket socle. Constructionally speaking, it is an infill of the outer vertical concrete wall which is effectively a bearing wall. On the opposite side an aperture not much more than a metre off the floor, 50 cm high and sixteen metres long, cuts the wall horizontally to let in a view across the valley to the south east. There is a time of day in which, when the two wooden, ten-metre tall leaves of the main entrance door are flung open, a shaft of sunlight from the south west floods the single nave right up to the altar. The spaces inside the absolutely vertical volumes of the church, the bell-tower and that of the christening font, and the apse chimney in communication with the mortuary chapel



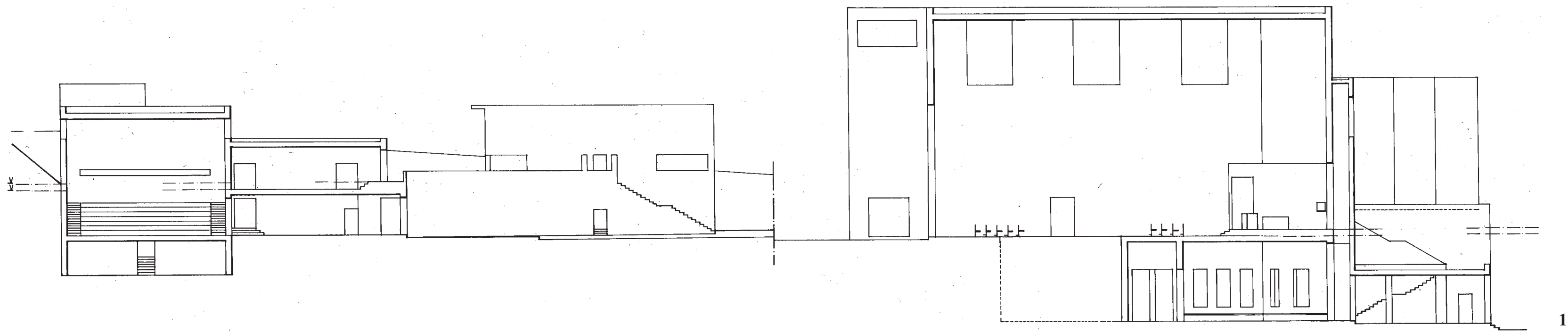
3



4

Domus 802 Marzo *March* '98





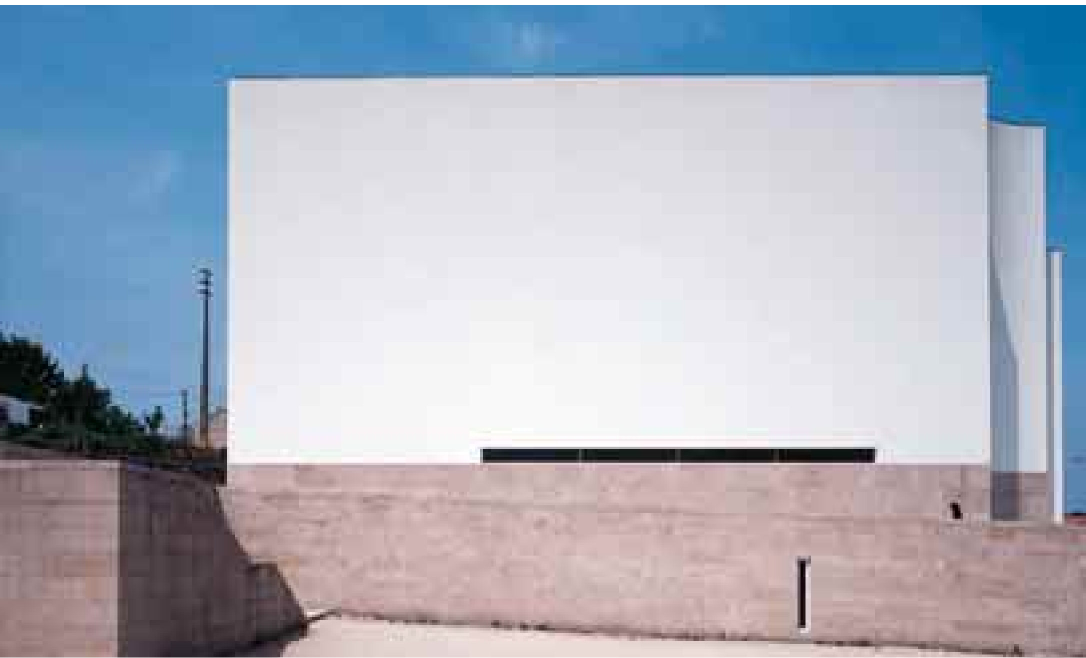
1

below, are served by a diffused light. The two apertures that bring light to the font are lateral and not visible from the front; one brings the light pouring down from very high up along the white ceramic walls; the other comes straight across the surface of the church square paving. This light polishes the granite font, as does the water that overflows and collects at its feet. The sound of this water is one of the materials that contribute to the character of the church's inner space.

It is a space made up of air and suspended light. Sustained in emptiness, the human figures that populate Álvaro Siza's sketches seem to levitate from the underlying idea of the church project. It is always arbitrary to think of entering into the ideas and hand of an architect when talking about his or her architecture, but one is reminded of a number of other interior liturgical visions in the work of Alvar Aalto that can be directly associated with the church of Marco de Canavezes.

The mortuary chapel lies six metres beneath the church, linked to the north end and the Holy House of Mercy. Access from the garden yet to be laid out is mediated by a cloister, which is defined by two covered wings and a flight of steps leading along the side of the church and up to the level of the square in front of it. Entry to this space, derived from a trilithic design in the granite wall of the base which takes up the walls of a vineyard on one side, seems to evoke difficult passages towards ultraterrestrial situations. Within the cloister on the other hand one gets a more domestic sensation which suggests meditation, due also to the presence of water as a vital element.

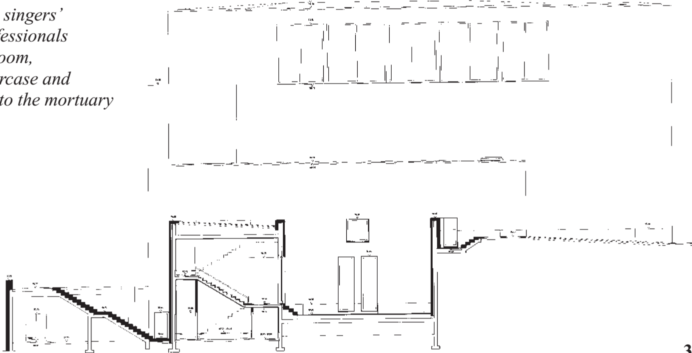
The perception of a level underneath can be felt in the apsidal zone, around the individual and scattered points marked by the altar, the gilded cross, the pews and the tabernacle, though not directly from the high overhang wall to the north.



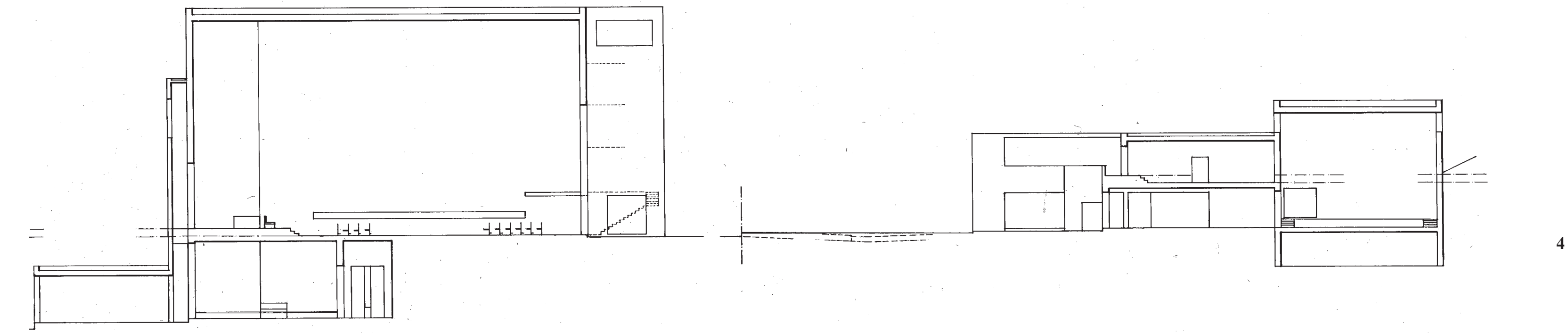
2

Pagina a fronte: il corpo absidale della chiesa e l'ingresso al cortile della cappella mortuaria.
1, 4 Sezioni di progetto dell'intero complesso parrocchiale.
2 Il fianco est della chiesa.
3 Sezione longitudinale verso i corpi di servizio a ovest della chiesa che ospitano la sacrestia, la cantoria, i confessionali e una saletta per riunioni, oltre a una scala e un ascensore per scendere alla cappella mortuaria.

Opposite: the apsidal area of the church and entry to the mortuary chapel courtyard.
***1, 4** Project sections of the parish complex.*
***2** The east side of the church.*
***3** Longitudinal section towards the service blocks west of the church which house the sacresty, the singers' gallery, the confessionals and a meeting room, as well as a staircase and a lift for access to the mortuary chapel below.*



3



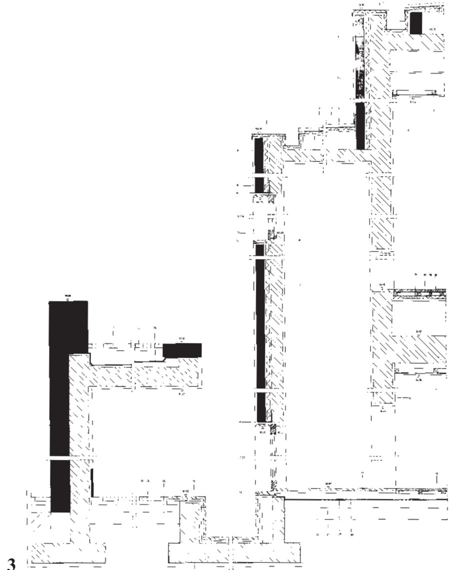
4



1

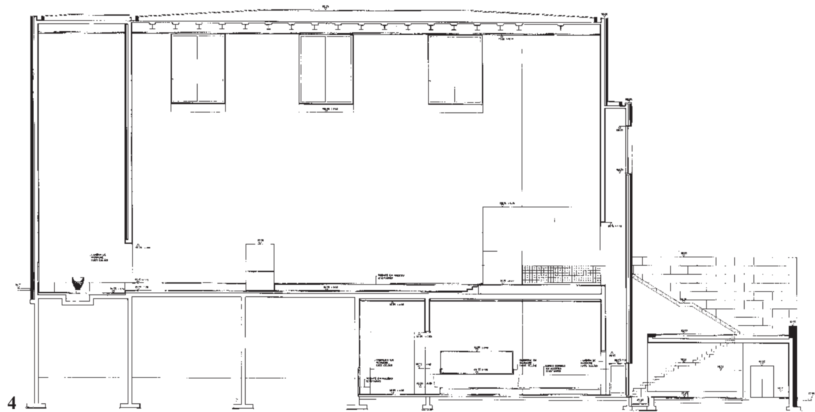


2

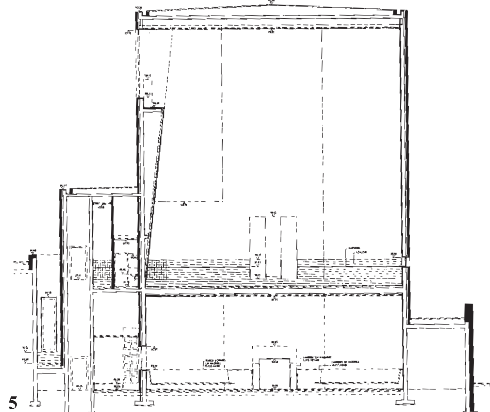


3

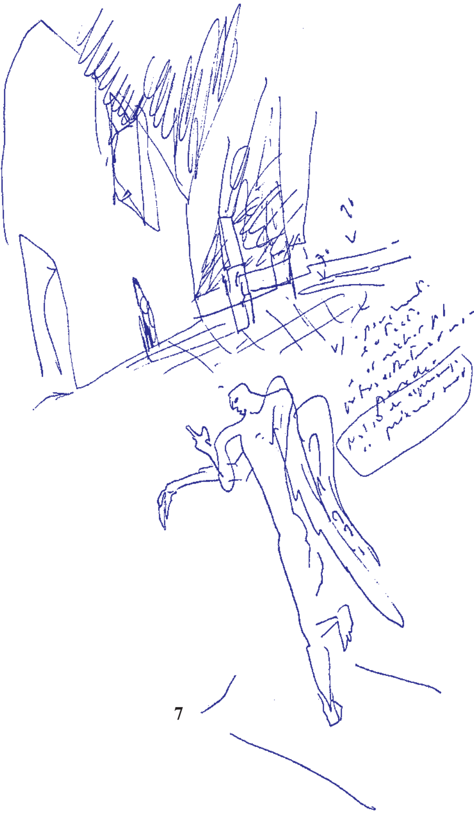
1 La scala interna che porta ai vari livelli della torre con l'organo e le campane.
2 Il chiostro porticato della cappella mortuaria con la vasca d'acqua.
3 Particolari costruttivi delle pareti esterne. La copertura è in zinco su pannelli isolanti.
4 Sezione longitudinale della chiesa. La navata unica è profonda fino a 30 metri e alta 16,50; le tre finestre sotto la copertura hanno una luce di 3,5x5 metri.
5 Sezione trasversale della chiesa.
6 L'ingresso della cappella mortuaria dal portico del chiostro a quota +87,60.
7 Schizzo dell'interno.
8 La parete interna inclinata, il portone d'ingresso e il battistero visti dall'altare della chiesa.



4



5



7

1 *The inner stairs leading to the various levels of the tower with the organ and bells.*
2 *The porticoed cloister of the mortuary chapel with pool.*
3 *Constructional details of the outer walls. The roof is made with zinc on insulating panels.*
4 *Longitudinal section of the church. The single nave is up to 30 meters deep and 16.5 high; the three windows beneath the roof have a light of 3.5x5 meters.*
5 *Cross-section of the church*
6 *The entrance to the mortuary chapel from the cloister portico at +87.6 meters.*
7 *Sketch of the interior.*
8 *The inclined inner wall, the main door and the baptistery seen from the church altar.*

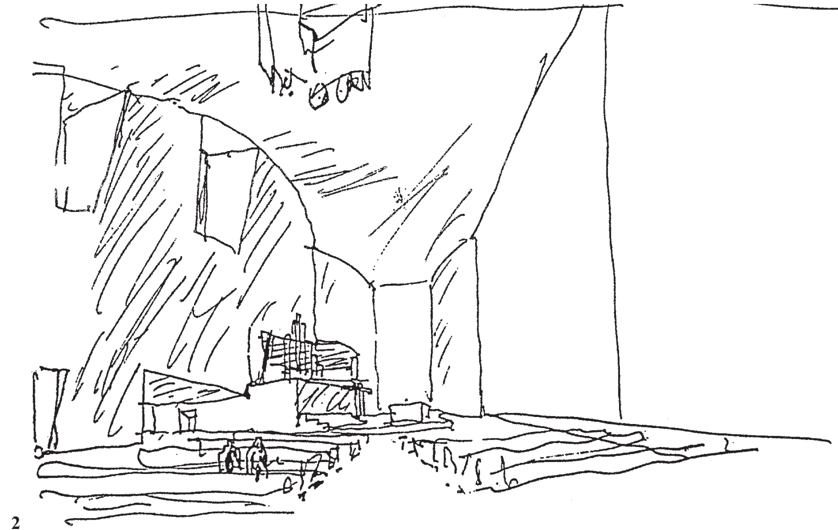


6



8


1


2

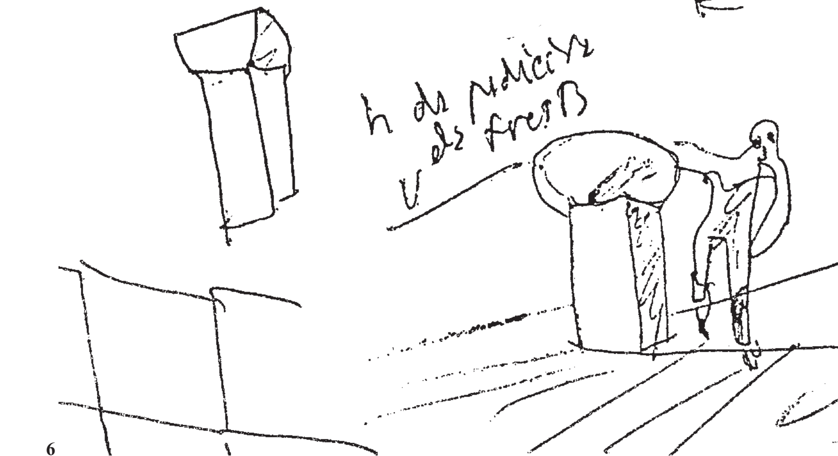

3

1 La zona dell'altare, sollevata di 45 cm e illuminata dal pozzo di luce absidale, con il leggio, il tabernacolo, la croce dorata e i sedili per i concelebranti.
2 Schizzo dell'interno.
3 Lo spazio del fonte battesimale visto dalla navata.
4 Il tabernacolo.
5 Dettaglio dei materiali di rivestimento nella zona dell'altare: legno, granito e ceramica.
6 Schizzi di studio del fonte battesimale.
Pagina a fronte: l'interno della chiesa dall'ingresso. Nella navata unica trovano posto a sedere circa 400 persone.

1 The altar zone, raised 45 cm and lit by the well of apsidal light, with the reading-stand, the tabernacle, the gilded cross and seats for co-celebrants.
2 Sketch of the interior.
3 The font seen from the nave.
4 The tabernacle.
5 Detail of facing materials in the altar zone: wood, granite and ceramic.
6 Study sketches for the font.
Facing page: the interior of the church from the entrance. The single nave can seat about 400 people.


4


5


6



Testo di Dean Cardasis

Text by Dean Cardasis

Martha Schwartz

Tre progetti di spazi pubblici in America

Three projects for public spaces in America

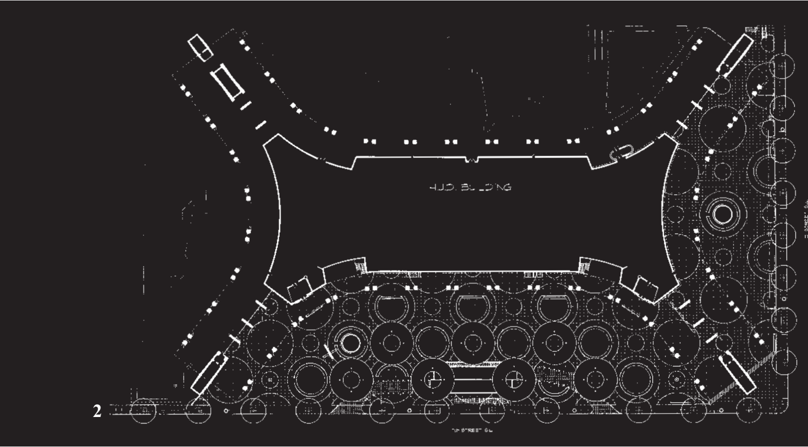
L'architettura dello spazio pubblico è stata ridefinita negli ultimi anni dal design di un paesaggio urbano artificiale. Al culmine di questa evoluzione si trova la landscape designer americana Martha Schwartz, che con i suoi progetti è riuscita a coniugare le posizioni attuali della land-art con la creazione di spazi pubblici funzionalmente utili.
Così la Schwartz ha inaugurato una dimensione completamente nuova e appassionante del progettare, trasformando lo spazio vuoto della città in uno spazio per l'arte e la scultura, per il paesaggio e l'architettura. In maniera straordinaria e innovativa, la scena della convivenza sociale diventa campo d'azione culturale.

The architecture of public spaces has been defined anew in recent years by an architecture of the artificially urban landscape. At the forefront of this development is the American landscape architect Martha Schwartz, who, with her projects has succeeded in combining current land-art positions with the offer of usability of public spaces. In this way, Martha Schwartz has opened up a totally new and exciting dimension of design: the – at first – empty space of the town becomes a space for art, sculpture, landscape, architecture. Unique and new, the stage of social life as a cultural force-field.

Nel 1977 l'artista Carl Andre costruì la sua controversa *Stone Field Sculpture*, progressione matematica di trentasei massi morenici nel bel mezzo della capitale americana delle assicurazioni (Hartford, nel Connecticut), facendo sì che parecchi esponenti di punta della comunità locale reclamassero un aumento dei massimali. Come parecchie altre opere d'arte nate dalla fine degli anni Sessanta questo bizzarro progetto minimalista era una sfida non solo al comune concetto d'arte, ma anche all'uso assennato dello spazio aperto nella città moderna. Pochi anni dopo, ispirato alla pittura contemporanea e ad artisti concettuali e minimalisti come Andre, il minuscolo e stravagante *Bagel Garden* di Martha Schwartz fece la sua comparsa sulla copertina della rivista *Landscape Architecture*, provocando altrettanta ansia nei custodi della tradizione professionale. Con la sua griglia di ciambelle sovrapposta a uno strato di ghiaia rossa da acquario quel fondamentale progetto ricordava agli architetti di paesaggio che questa arte è contemporanea e, in quanto tale, si giova dell'ispirazione delle idee e dell'uso dei linguaggi delle altre arti. Purtroppo l'espressione personale è stata troppo spesso contrapposta alla funzionalità pubblica, producendo la polarizzazione di idee e gesti e obnubilando la capacità di comprendere la natura dell'arte del paesaggio. Tre recenti progetti urbani firmati Martha Schwartz, Inc. illustrano lo stato attuale della sua lotta con queste critiche questioni progettuali.
Il primo e forse il più significativo di questi progetti è la Jacob Javits Plaza di New York, sito dell'infame *Tilted Arc* di Richard Serra (1981-89), un progetto che instillava senso nello spazio neutro, ma venne rimosso, tra l'altro, perché era impotente a riconoscere che lo spazio aperto pubblico della città deve parlare a semplici, concrete esigenze umane. Per molti il progetto qui di recente portato a termine da Martha Schwartz è l'antitesi del *Tilted Arc*. Indubbiamente Martha Schwartz stessa ne parla come dell'*Untilted*, affermando: "Dopo *Tilted Arc* volevo solo dare al pubblico un bel posto dove mangiare un panino". Con caratteristica vivacità il suo progetto crea una quantità apparentemente illimitata di sedute di colore verde alga, stirando con intelligenza una normale sezione di panchina newyorkese in una serie di giocose linee continue. Queste ultime si contorcono nello spazio suddividendolo in nodi minori che, visti dagli edifici sovrastanti, sembrano distese di prato. Qui, essendo la sezione della panchina stirata in linee continue, a sua volta il taglio grafico di Martha Schwartz viene stirato in masse tridimensionali che costituiscono uno spazio paesaggistico abitabile. Bizzarre 'collinette' sorgono rotonde in alcuni di questi nodi, alterandone l'essenzialità spaziale. Mentre ci si aggira per il resto dello spiazzo, normali lampioni stirati in dimensioni esagerate si innalzano asimmetrici e acuminati dalle lastre della pavimentazione. Cestini per rifiuti color arancio brillante, pilastrini a forma di uovo e ringhiere a spirale integrano gli elementi principali componendo un progetto urbano tipicamente concettuale, grafico, pieno di spirito, ma anche spazialmente significativo e attento alla funzionalità.
Nella United States Courthouse Plaza di Minneapolis Martha Schwartz adotta una strategia analoga. Collocata in diagonale rispetto al motivo della pavimentazione, sta una serie di tumuli allungati, che simboleggiano le forze geologiche sotterranee della regione. Parallelamente a questi, lunghe panche di tronchi evocano le grandi foreste da legname che sono state il fondamento dell'economia locale; a esse si aggiungono sedili individuali. Come le panchine di New York, nell'insieme suddividono il grande spazio aperto dello spiazzo, creando un flusso di corridoi nei quali circola il pubblico. Il progetto offre spazi e momenti espressivi tali da rendere l'attraversamento dello spiazzo una splendida esperienza.
L'HUD Plaza Improvement, la ristrutturazione dello spiazzo di fronte al Ministero dell'Abitazione e dello Sviluppo urbano di Washington, è attualmente in costruzione. Come a New York lo spiazzo preesistente era concepito quale palcoscenico neutro destinato all'architettura, in questo caso il confronto è con l'articolato edificio disegnato nel 1968 da Marcel Breuer per il ministero in questione. Qui Martha Schwartz ha progettato una serie di contenitori di cemento per piante riempiti di erba fino all'altezza della seduta. La circolazione avviene nello spazio che li circonda e sotto un ulteriore strato di baldacchini a forma di salvagente, circolari e dai colori squillanti, fatti di tessuto sintetico rivestito di vinile. Questi ultimi paiono galleggiare a quattro metri dal suolo, lasciando irradiare la luce dal centro e dai bordi e offrendo piacevole ombra nelle calde estati di Washington. Si osserva qui il taglio grafico del progetto spaziale di Martha Schwartz estendersi fino a includere le linee di definizione soprastanti insieme con quelle sottostanti e circostanti, ampliandone compiutamente le potenzialità dallo schema grafico al volume paesaggistico.
Come Martha Schwartz ha sottolineato, l'architettura di paesaggio – e ogni forma d'arte – cerca di trovare e di esprimere una verità, ma lo fa in modi diversi secondo la natura del progetto paesaggistico e delle esperienze degli utenti nello spazio esterno. La strategia di Martha Schwartz, rivolta all'espressione del contesto e della finalità dei suoi progetti attraverso la 'distorsione' di immagini familiari e/o il loro utilizzo fuori del contesto, rende la sua opera 'accessibile' al pubblico più vasto e la fa ricordare; ma è la sua multiforme abilità nel manipolare lo spazio in modi significativi e funzionali che preannuncia la realizzazione delle sue potenzialità di grande architetto paesaggista, come dimostrano questi tre progetti.
Tra l'alternarsi di espressività personale e funzionalità pubblica, tra le declinazioni grafiche, scultoree, architettoniche e paesaggistiche del progetto spaziale, Martha Schwartz continua a trovare lo spazio per navigare nella sua odissea professionale, dando vita nella sua opera costruita a risultati sempre più interessanti e intelligenti.

***In 1977 the artist Carl Andre** assembled his controversial* Stone Field Sculpture*, a mathematical progression of thirty-six glacial boulders in the middle of America's insurance capital, Hartford, Connecticut, causing many civic leaders there to seek additional coverage! As several other art works since the late sixties had done, this unfamiliar, minimalist project not only challenged the public's concept of art itself, but of the judicious use of modern urban open space as well.*
A few years later, inspired by contemporary painters and conceptual and minimalist artists like Andre, Martha Schwartz's tiny and whimsical Bagel Garden *appeared on the cover of* Landscape Architecture *magazine, causing similar anxiety among that profession's custodians. With its grid of bagels set on a bed of purple aquarium gravel, this small but seminal project reminded landscape architects that this was a contemporary art and, as such, could benefit from drawing upon the ideas and employing the languages of other arts. Unfortunately, personal expression too often has been pitted against public purpose, resulting in polarized thought and action, and confusing our understanding of the nature of the art of landscape.*
Three recent urban projects by Martha Schwartz, Inc. illustrate the current state of her struggle with these critical design issues. The first and perhaps most instructive of these is Jacob Javits Plaza in New York City, the site of Richard Serra's infamous Tilted Arc *(1981-89), a project which did imbue the neutral space with meaning, but which was removed, among other reasons, for its failure to recognize that public urban open space must address simple, mundane human needs. To many, the recently completed Schwartz design here is the antithesis of* Tilted Arc*. Indeed, Schwartz herself refers to it as,* Untilted*, asserting, "After* Tilted Arc *I just wanted to give people a nice place to have lunch". With characteristic verve, her design creates a seemingly endless amount of seaweed-green colored seating by cleverly stretching a standard NYC bench cross-section into a series of playful continuous lines.*
They wriggle across the space, subdividing it into smaller occupyable nodes which appear parterre-like when viewed from the buildings above. As the bench cross-section was stretched into continuous lines, here Schwartz's graphic approach itself is stretched into three-dimensional masses which form occupyable landscape space. Whimsical 'hillocks' protrude roundly within some of these nodes, altering their essential spatiality. As one meanders through the remaining space in the plaza, standard light fixtures stretched way-too-tall, extend asymmetrically and needle-like from the pavers.
Bright orange trash receptacles, egg-shaped bollards and spiraling handrails complement these main features to make an urbane design which is characteristically conceptual, graphic and witty, but also spatial and purposeful.
At the United States Courthouse Plaza in Minneapolis, Minnesota, Schwartz employs similar tactics. Set diagonally to a lineal paving pattern which is perpendicular to the building is a series of elongated mounds, symbolic of the underlying geologic forces of this region. Parallel to these are log benches which evoke the great timber forests that were the basis for the local economy, and off-the-shelf seating. Like the benches in New York, together these subdivide the large open space of the plaza, creating a stream of corridors through which people move. The design provides the spatiality and expressiveness to create a wonderful experience of walking through the plaza.
Currently under construction is the HUD Plaza Improvement in Washington, D.C. As in New York, the existing plaza was conceived as a neutral setting for architecture, this time for Marcel Breuer's richly articulated 1968 building for the U.S. Department of Housing and Urban Development. Here Schwartz has designed a series of circular concrete planters containing grass at sitting height-throughout. Movement occurs through the space around them, and under another layer of brightly-colored, circular, life-saver-like canopies made of vinyl coated plastic fabric. These appear to float fourteen feet above the ground plane, allowing light through their centers as well as around their edges and providing desirable shade during hot Washington summers. Here we see Schwartz's graphic approach to spacial design extended to include the defining edges above us, as well as those under and around, fully extending the possibilities from pattern to landscape volume.
As Martha Schwartz has pointed out, like any art, landscape architecture seeks to find and express some kind of truth, but it does this in a distinct way in accordance with the nature of landscape design and peoples' experiences in outdoor space. Schwartz's tactic of expressing the context and purpose of her projects by 'tweaking' familiar images and/or using them out of context does make her work 'accessible' to the general public, as well as memorable; but it is her evolving ability to manipulate space in a meaningful and useful way which promises to fulfill her potential as a great landscape architect, as is evidenced in these three projects. Between the push and pull of personal expression and public purpose; between the graphic, sculptural, architectural and landscape modes of spatial design, Schwartz continues to find room to navigate in her professional odyssey, creating increasingly interesting and spirited results in her built work.


1


2


3


4

HUD Plaza, Washington

Gruppo di progettazione *Design team*: Martha Schwartz, Inc. - Evelyn Bergaila, Paula Meijerink, Chris Macfarlane, Michael Blier, Kevin Conger, Sara Fairchild, Scott Wunderle, Kaki Martin, David Bartsch, Rick Casteel, Lisa Del Place, Don Sharp, Scott Carman
Architettura *Architecture*: Architrave, P.C.
Immagini di sintesi *Computer images*: Rick Casteel
Committente *Client*: U.S. General Services Administration e *and* Department of Housing and Urban Development

1 Veduta prospettica. Il progetto, in via di realizzazione, si colloca nella piazza prospiciente la sede del Department of Housing and Urban Development di Marcel Breuer del 1968. L'intervento si compone di una serie di aiuole circolari delimitate da una bordatura in cemento che funge anche da seduta e di numerose 'tettoie' ad anello dai colori vivaci sorrette da pali d'acciaio.
2 Planimetria.
3 Sui fronti del palazzo che chiude la piazza un murales fotografico illuminato in controluce rifletterà i volti della gente.
4 Veduta dall'alto. Illuminate dall'interno, le tettoie a forma di salvagente realizzate in materiale plastico assumono l'aspetto di lanterne giapponesi.

***1** Perspective view. The project, now approaching completion, is located on the plaza opposite the headquarters of the Department of Housing and Urban Development designed by Marcel Breuer in 1968. The work comprises a series of circular lawns delimited by a concrete border which also acts as seating; and numerous brightly coloured ring-'shelters' supported by steel poles.*
***2** Site plan.*
***3** On the fronts of the building closing the plaza, a photographic murals illuminated from the back will reflect people's faces.*
***4** View from above. Illuminated from the inside, the plastic shelters shaped like lifesavers resemble Japanese lanterns.*



Federal Courthouse Plaza, Minneapolis

Gruppo di progettazione *Design team*: Martha Schwartz Inc. - Paula Meijerink, Chris Macfarlane, Laura Rutledge, Maria Bellalta, Leo Jew, Don Sharp
Committente *Client*: U.S. General Services Administration

3RD AVENUE SOUTH

ITED STATES COURTHOUSE

4TH AVENUE SOUTH

1

2

3



4



5

6



7

8

9

1 Planimetria. L'intervento, situato davanti al Palazzo di Giustizia dello studio Kohn Pedersen Fox Associates, ha inteso richiamarsi alla storia del Minnesota attraverso due elementi significativi: i tumuli di terra, che evocano la memoria di forme geologiche, e i tronchi d'albero, che ricordano le foreste da legname alla base dell'economia locale. Sono stati così simbolizzati sia il paesaggio naturale che la manipolazione umana con un effetto di forte impatto emotivo per gli abitanti della città. Il netto disegno lineare della pavimentazione aiuta il passante a indirizzarsi verso la lobby del Palazzo di Giustizia.
2, 6 Vedute complessive del progetto nel contesto urbano (foto di George Heinrich).
4, 8, 10 Immagini di dettaglio dei tumuli erbosi (foto 4 e 8 di Tim Harvey; foto 10 di George Heinrich). Le 'collinette', piantumate con una specie di pino tipica delle foreste locali, sono disposte in diagonale rispetto alla piazza.
3, 5, 7, 9 Particolari dell'uso dei tronchi d'albero nella composizione (foto 3, 5 e 9 di Tim Harvey; foto 7 di George Heinrich).

1 *Site plan. The project, situated in front of the Courthouse designed by Kohn Pedersen Fox Associates, is intended to reflect the history of Minnesota through two significant elements: earth mounds reminiscent of geological forms, and tree-trunks recalling the timber forests on which the local economy is based. In this way both the natural landscape and its human manipulation are symbolized, with a strong emotive impact on the city's inhabitants. The sharp linear design of the paving helps people find their way to the Courthouse lobby.*
2, 6 *General views of the project in the urban context (photos by George Heinrich).*
4, 8, 10 *Detailed pictures of the grassy mounds (photos 4 and 8 by Tim Harvey; photo 10 by George Heinrich). The 'hillocks', planted with a species of pine typical of the local forests, are set diagonally to the plaza.*
3, 5, 7, 9 *details of the use of tree-trunks in the composition (photos 3, 5 and 9 by Tim Harvey; photo 7 by George Heinrich).*



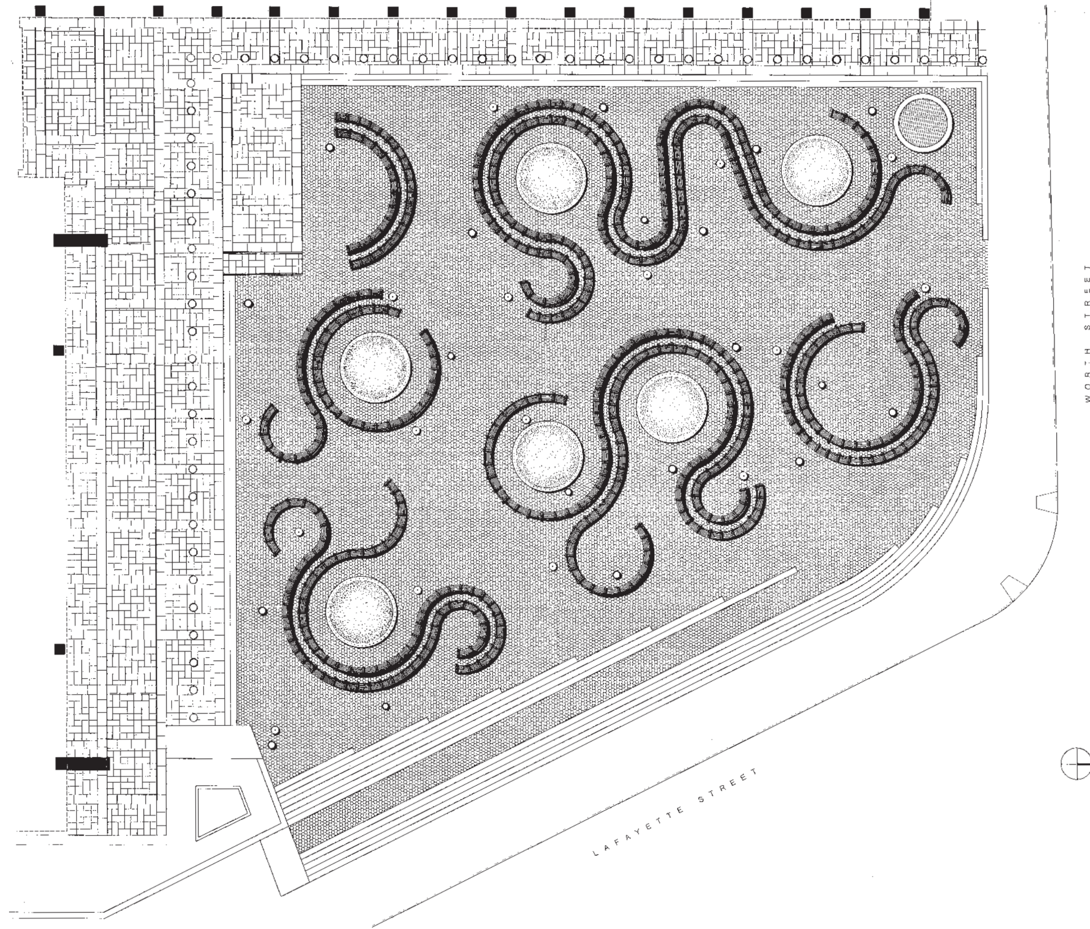
10

Jacob Javits Plaza, New York

Gruppo di progettazione *Design team*: Martha Schwartz Inc. - Laura Rutledge, Maria Bellalta, Chris Macfarlane, Michael Blier, Leo Jew
Committente *Client*: U.S. General Services Administration, HUD
Fotografie *Photographs*: Alan Ward


1


2



3

1, 2 Particolari della composizione spaziale. La Jacob Javits Plaza era stata precedentemente caratterizzata dalla presenza di una gigantesca scultura di Richard Serra, *Tilted Arc*, poi rimossa. Si trattava quindi di rivitalizzare uno spazio rimasto sconnesso dall'intorno e di renderlo un punto di sosta gradevole nel cuore della città. La piazza è stata ridisegnata attraverso una reinterpretazione della panchina tradizionale, allungata e ritorta in modo da creare una quasi illimitata possibilità di sedute e da ricucire armoniosamente l'area.
3 Planimetria.
4, 5 Dettagli degli elementi d'arredo: leggere ringhiere a spirale e una fontanella in ferro smaltato blu.
6 Veduta complessiva. Il segno grafico delle panche crea un gioco sinuoso di linee che, in punti determinati, si piegano intorno a degli emisferi erbosi. Si nota anche una riproposizione dei lampioni tipici del Central Park, estremamente allungati e disposti liberamente.

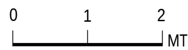
1, 2 *Details of the spatial composition. The Jacob Javits Plaza had been previously characterised by a gigantic sculpture by Richard Serra,* Tilted Arc, *later removed. It was therefore necessary to revitalize a space that had remained disconnected from its surroundings, and to make it a pleasant place for a pause in the heart of the city. The plaza has been redesigned through a reinterpretation of the traditional bench, elongated and twisted to create almost unlimited seating and to harmoniously sew the area together again.*
3 *Site plan.*
4, 5 *Details of the plaza furniture: lightweight spiral railings and a glazed blue iron fountain.*
6 *General view. The graphic design of the benches creates a sinuous play of lines which at given points fold around grassy hemispheres. Also noticeable is a redesign of the typical lamp-posts of Central Park, which are here extremely elongated and freely distributed.*


4


5


6

Peter Latz



Testo di Stefan Leppert

Landschaftspark Duisburg-Nord, Germania

Progetto: Latz + Partner – Peter Latz, Christine Rupp-Stoppel, Karl-Heinz Danielzik, Wigbert Riehl, Günther Lipkowsky
Collaboratori: Alexander Kuhn, Stefanie Meinicke, Tilman Latz, Martina Schneider, Peter Wilde, Peter Bedner, Claus Heimann, Matthias Leimbach
Consulenti: Gartenamt der stadt Duisburg, Gesellschaft für Industriekultur, IG Nordpark, IBA
Committente: Landesentwicklungsgesellschaft Nordrhein - Westfalen LEG su delega della città di Duisburg

Text by Stefan Leppert

Landschaftspark Duisburg-Nord, Germany

Project: Latz + Partner – Peter Latz, Christine Rupp-Stoppel, Karl-Heinz Danielzik, Wigbert Riehl, Günther Lipkowsky
Collaborators: Alexander Kuhn, Stefanie Meinicke, Tilman Latz, Martina Schneider, Peter Wilde, Peter Bedner, Claus Heimann, Matthias Leimbach
Consultants: Gartenamt der stadt Duisburg, Gesellschaft für Industriekultur, IG Nordpark, IBA
Client: Landesentwicklungsgesellschaft Nordrhein - Westfalen LEG on behalf of the Duisburg Council

Il "distretto della Ruhr" in Germania, storica regione di produzione del carbone e dell'acciaio, è destinato oggi, scomparse le vecchie industrie, a essere ridefinito. Le aree che testimoniano l'antica cultura del lavoro reclamano una nuova cultura del tempo libero. Si cerca un diverso utilizzo delle aree dismesse, e un passo in questo senso sono i nuovi "parchi popolari". Attraverso le tracce della vecchia industria, il mondo del lavoro ora inattivo viene vissuto in maniera diversa. La nuova "arte del paesaggio" orientata al sociale crea ambienti collettivi per attività, allestimenti e manifestazioni.

Following the loss of its old industry, Germany's 'Ruhr', a large area with a long tradition of coal and steel production, has had to redefine itself. For the sites which bear witness to the old work culture, a new leisure culture must be found. A new definition of industrial wasteland is being sought. One path to this goal is the new "people's park". Through the reminders of the old industry, the world of the now-unemployed is experienced afresh. The new socially-conscious "landscape art" creates public spaces for activities, performances and events.

"Ma abbiamo ancora bisogno di nuovi parchi?" Una domanda giustificata che il landscape designer olandese Hans Ophuis poneva nel 1997 sulla rivista *Topos*. E forniva anche, non richiesto, una risposta: "I parchi sono un prodotto della nostra società industrializzata e democratica". Per questo l'uomo ne ha bisogno, per perdersi e allo stesso tempo ritrovarsi in essi. Questa osservazione rinvia ai grandi giardini pubblici dell'inizio di questo secolo, nati dall'esigenza, in primo luogo sociale, di offrire alla popolazione delle oasi di verde all'interno delle compagini urbane, grigie, compatte e popolate di fabbriche e di grandi case d'affitto. Il parco prometteva infatti un'evasione benefica nell'"aria fresca", e sui suoi prati bordati di fiori nel cuore delle città, circondati da una fitta cortina di alberi dietro la quale i fronti degli edifici, le ciminiere, la fuliggine e il rumore sembravano scomparire, gli individui si dovevano sentire bene e in buona salute. In nessun'altra regione d'Europa questa esperienza appariva più necessaria che nel bacino della Ruhr, dove tra il 1870 e il 1920 circa trenta tra comuni e cittadine crebbero simultaneamente fino a costituire una gigantesca conurbazione residenziale e produttiva. Eppure in questa zona non sorsero parchi pubblici di rilievo.

Da alcuni anni il concetto di "parco pubblico" è ritornato di moda, mentre i progettisti del paesaggio cercano di riempirlo con nuovi contenuti anche per radicare maggiormente la propria figura professionale nella società. E i contenuti devono essere per forza nuovi, perché i parametri della convivenza sociale e del lavoro sono mutati. La prosperità economica non è più necessariamente legata al fattore suolo e anche questo appare più evidente che mai nella regione della Ruhr dove, per effetto della trasformazione della società da industriale a terziaria, gigantesche aree industriali sono tornate pubbliche da private che erano, e terreni inaccessibili sono divenuti nuovamente aperti a tutti.

Una di queste aree dismesse si trova nel settore nord della città di Duisburg. Nel 1985 il gruppo Thyssen cessava la produzione dell'acciaio in quest'area e restituiva alla città una superficie di circa 200 ettari: occupata da altiforni, depositi di carbone e bacini per le scorie, solcata in ogni direzione da autostrade, strade ferrate e canali di scolo scoperti, contaminata da una percentuale di metalli pesanti così elevata da far rabbrividire qualunque esperto di suoli. Per quattro anni i consiglieri comunali di Duisburg rimasero indecisi sul futuro di questa discarica, finché i fondatori dell'IBA, l'Internationale Bauausstellung Emscher Park (Esposizione internazionale del parco dell'Ems), la classificarono come monumento dell'età industriale. Nel 1989 l'IBA ha iniziato un piano decennale per la trasformazione di diverse aree industriali in luoghi adeguati alle esigenze attuali, e il parco paesistico di Duisburg-Nord è stato uno dei primi progetti realizzati. Tuttavia, osservando gli altri nuovi parchi nel territorio della Ruhr, viene spontaneo chiedersi che cosa significhi questo adeguamento alle funzioni contemporanee. Il programma con cui l'IBA si presenta ovunque parla di "parchi di nuovo genere", senza un modello preciso e senza alcun riferimento a una particolare concezione storica. La cosa nuova, in questo parco inaugurato nel 1994, è il fatto che le tappe della sua realizzazione sono lente, e che probabilmente non sarà mai terminato. Lo spazio lasciato al cambiamento spontaneo è talmente vasto che esso scompaginerebbe qualsiasi immagine che venisse ritenuta definitiva. Inoltre può essere definito nuovo il fatto che gran parte dei vecchi impianti di produzione Thyssen sia stata conservata e messa in scena con grande abilità dai landscape designer dello studio Latz und Partner di Kranzberg, presso Monaco. Ma quello che in un primo tempo appariva una novità, ovvero il ricercare la polvere e il sudiciume e le tematiche legate al lavoro invece di rifuggirne, si rivela alla fine un viaggio nel passato.

Nel progetto di concorso presentato nel 1991, Peter e Anneliese Latz hanno individuato chiaramente il compito primario del futuro, quello cioè di conservare il più possibile dei luoghi dove la gente si è ritrovata insieme a lavorare e faticare. Non tutto ciò che ha a che fare con il lavoro è negativo, tanto meno quando non si ha più un lavoro. A ciò si aggiunga che nell'età industriale in declino ciò che appare malsano esercita una rara forza di attrazione, e che l'intonaco che si sfalda e le finestrature divenute cieche dei capannoni industriali ormai vuoti sembrano avere un aspetto romantico. I progettisti introducono dei segnali in questo senso già nella zona d'ingresso, dove le alberature regolari sono sorrette non da supporti in abete rosso ma da profilati in acciaio arrugginiti. Da qui il visitatore è condotto all'interno del gigantesco impianto di fusione, la cui risalita permette di apprendere, durante il percorso verso l'alto, qualche nozione in più sull'attività degli altiforni e di dare uno sguardo d'insieme al terreno e agli immediati dintorni: da un'altezza di circa cinquanta metri si può vedere ancora intorno a sé ciminiere fumanti e secchi di colata che stridono. Il parco paesistico, dunque, non è solamente un museo storico, ma è anche un pezzo di realtà, qui come rappresa. Lo sguardo vaga poi dall'orizzonte nuovamente al parco, per abbracciare le betulle e i pioppi che conquistano il loro spazio vitale tra piloni di acciaio e torri di ventilazione, accanto a particolari comunità vegetali che prosperano solo su terreni ad alta concentrazione di metalli pesanti. Passerelle d'acciaio sopraelevate consentono di tagliare perpendicolarmente il terreno e di osservare dall'alto i vecchi silos per minerali dell'impianto di sinterizzazione. Queste cavità murate sono piantumate diversamente, ma tutte insieme assomigliano a un giardino conventuale. Tornando indietro si passa poi davanti ai giganteschi depositi di carica degli altiforni, le cui pareti alte più di dodici metri e rivestite di selci sono utilizzate dal club alpino come palestra di roccia. Il visitatore prosegue in ogni caso volentieri questo percorso tortuoso e attraversa subito dopo l'"Alte Emscher", un canale di scolo aperto i cui lavori di intubazione sono in corso: un'operazione finora impossibile a causa dell'abbassamento dei profili altimetrici dovuto alle estrazioni di carbone, che avrebbe provocato un susseguirsi di perdite difficilmente rilevabili nelle condutture. A nord del tracciato rettilineo dell'Emscher si trova poi una grande superficie libera, in parte sigillata, in parte ricoperta da una vegetazione spontanea e in parte piantumata regolarmente ad arbusti. Salendo su una struttura in acciaio percorribile o sul pendio che si trova a est il visitatore prova poi una nuova emozione nel vedere l'altoforno in tutta la sua ampiezza, come una fantastica scenografia; impressione condivisa d'altra parte dalle équipe televisive che vengono a girare qui o dalle orchestre che preferiscono suonare nel vecchio edificio di ventilazione piuttosto che in qualche insignificante sala da concerti. A poca distanza un gasometro dismesso riempito d'acqua è divenuto una piscina per sub, mentre alcuni attori hanno scoperto le qualità di spazio teatrale dell'edificio di ventilazione, gli ambientalisti guidano gli appassionati attraverso la vegetazione che spunta tra i ruderi e la Società di Storia dell'industria invita in questo luogo altre associazioni per incontri sui temi della cultura industriale. Quando poi, nelle sere del fine settimana, l'acciaieria risplende dei colori sgargianti creati dal light designer britannico Jonathan Park, Duisbug-Nord attira ancora più visitatori. A partire dal novembre del 1996, 400 proiettori si accendono e si spengono per quattro ore in successione, cosicché nelle notti di venerdì e di sabato si può assistere per quattro volte alla stessa sequenza ritmica di accensione, culmine, spegnimento e oscurità assoluta. In questo modo il parco mantiene un'altra delle promesse tipiche dei parchi pubblici, quella di essere per tutti: sportivi e oziosi, appassionati di impianti industriali e ambientalisti, bambini, genitori e nonni, lavoratori turchi e dirigenti tedeschi trovano qui un terreno di gioco interattivo davvero speciale. In questo senso il parco di Duisburg-Nord rappresenta un capolavoro e una pietra miliare irrinunciabile per l'organizzazione della convivenza sociale nel bacino residenziale della Ruhr.

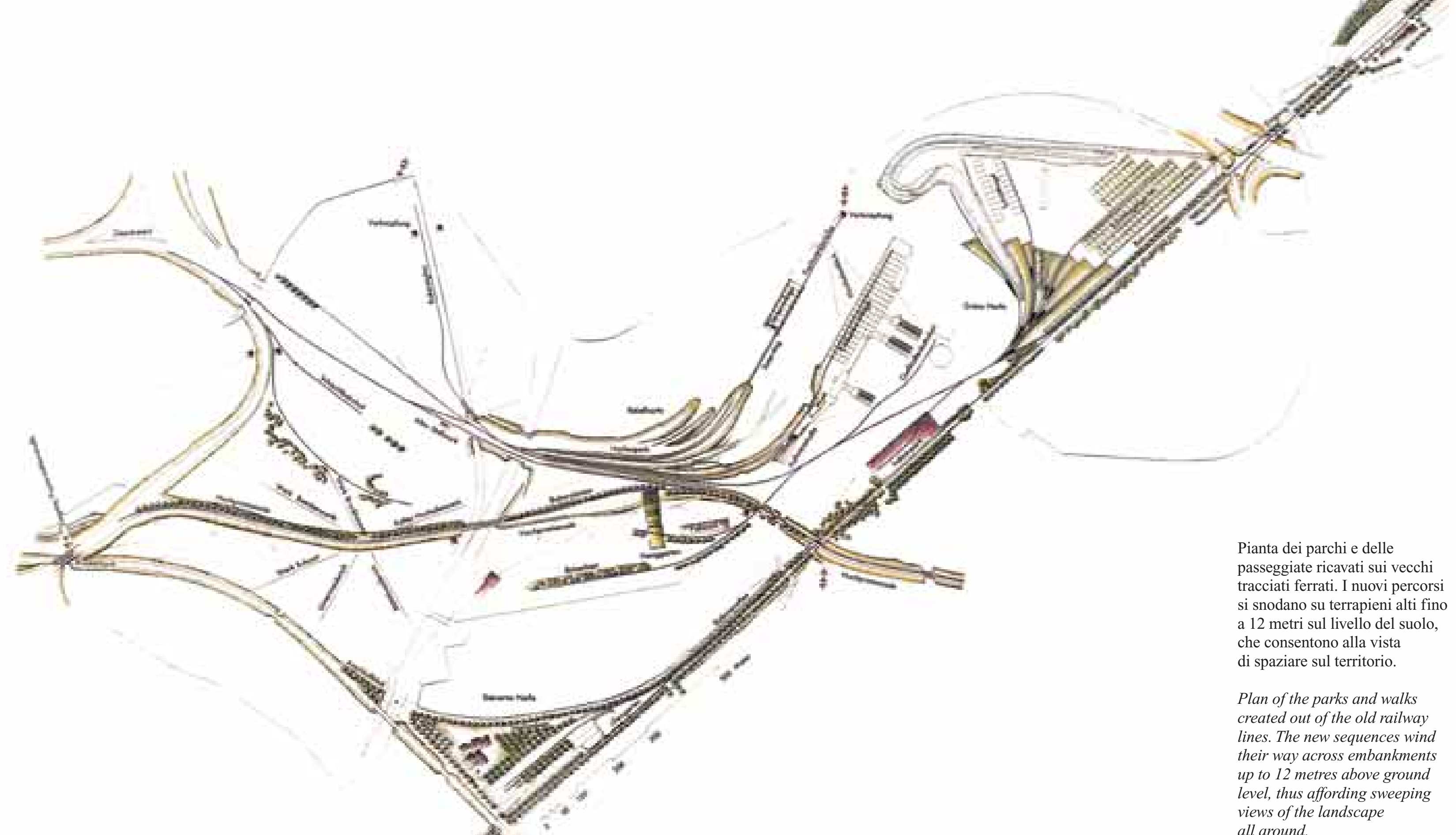
Se Ursula Poblotzki, docente di architettura del paesaggio, pensa che a Duisburg sia nato un modello per i parchi pubblici del futuro ha probabilmente ragione, anche perché può supportare questa tesi con il grande numero di visitatori e soprattutto con il loro reciproco interagire. Non a caso gli anziani, i giovani, le donne e gli stranieri sono da considerarsi tra i più assidui visitatori: spesso si tratta di persone sprovviste di automobile e con un forte bisogno di verde vicino a casa. I parchi pubblici del futuro dovrebbero trovarsi, come osserva la Poblotzki e come avviene in questo caso, là dove abita la "gente semplice"; tutti gli altri possono raggiungerli in automobile, come spesso fanno.

"Do we still need parks?" *A perfectly reasonable question, asked by the Dutch landscape architect Hans Ophuis in the journal* Topos *in 1997. And he provided an answer too: "Parks are a product of our urbanized, industrialized and democratic society". That's why people need them, in order, as it were, to lose and to find themselves. This in turn reminds us of the great public parks of the turn of the century, and their claim – whose justification was primarily social – to provide the public*



Foto aerea della zona d'intervento con l'intorno urbano e la sovrapposizione degli elementi progettuali. Il piano, iniziato nel 1991 e ancora in corso di realizzazione, si localizza nel distretto della Ruhr, nell'area delle acciaierie Thyssen dismesse. Il progetto, teso a conservare il più possibile lo spirito originario del luogo, ha cercato di coniugare i vecchi impianti industriali con nuovi corsi d'acqua, zone libere, aree a vegetazione bassa, giardini simbolici, edifici culturali.

Aerial photo of the operation showing its urban surroundings and overlapping project features. Begun in 1991 and still under construction, the plan is located in the disused Thyssen steelworks area of the Ruhr. Aimed to preserve the original spirit of the place as far as possible, the project seeks to relate the old industrial mills to the new waterways, free zones and low-vegetation areas, symbolic gardens and cultural buildings.



Pianta dei parchi e delle passeggiate ricavati sui vecchi tracciati ferrati. I nuovi percorsi si snodano su terrapieni alti fino a 12 metri sul livello del suolo, che consentono alla vista di spaziare sul territorio.

Plan of the parks and walks created out of the old railway lines. The new sequences wind their way across embankments up to 12 metres above ground level, thus affording sweeping views of the landscape all around.


1


2

1 Un ex silo per i minerali viene utilizzato come palestra per il free-climbing (foto di Christa Panick).
2 Veduta dell'apertura ricavata in un silos (foto di Christa Panick).
3 Diverse immagini di dettaglio dell'intervento. Da sinistra a destra e dall'alto verso il basso: un tratto ghiaioso lasciato allo stato originale; una passerella aerea; la "piazza metallica", pavimentata con lastre di 7x7 metri di ematite; l'ex edificio di ventilazione, convertito in sala per concerti; la piantumazione regolare nella zona iniziale del parco (foto di Stefan Leppert; la "piazza metallica" di Michael Latz).
4 La Cowerplatz ricavata davanti agli altiforni (foto di Christa Panick).

1 *An ex-minerals silo converted into a gymnasium for free-climbing (photo by Christa Panick).*
2 *View of the opening let into a silo (photo by Christa Panick).*
3 *Different detailed pictures of the landscape project. From left to right and top to bottom: a gravel stretch left in its original state; a walkway; the "metal plaza", paved with 7x7 metre sheets of hematite, the ex-bellows furnace, converted into a concert hall; regular tree-planting in the initial part of the park (photos by Stefan Leppert; the "metal plaza" by Michael Latz).*
4 *The Cowerplatz built opposite the blast furnaces (photo by Christa Panick).*

with green cells in the midst of the grey stone organism of urban factories and blocks of flats. The park promised a successful escape into the "fresh air". On flower-bordered lawns in the city, surrounded by a mighty backcloth of trees behind which walls, chimneys, soot and noise could be forgotten, people could feel healthy and equal. In no other region of Europe did this seem more necessary than in the Ruhr in Germany, where between 1870 and 1920 some thirty small towns grew together into a gigantic residential and economic area. No famous public parks were established here, however. In the past few years, the expression Volkspark – people's or public park – has come back into fashion, and landscape planners have been trying to give the expression some content, and at the same time to give their profession a firmer footing in society once more. And the contents must be new, for the basic conditions of social and economic life have changed. Economic prosperity is no longer necessarily coupled with the surface of the land and what lies beneath it – and nowhere is this more evident than in the Ruhr. On the road from the industrial to the service society, huge former industrial terrains are returning from private to public ownership. Restricted areas are becoming publicly accessible once more. In 1985, the Thyssen corporation abandoned steel production here, and made over to the city council an approximately 200 hectare site, containing blast furnaces, coal bunkers, sintering plants, criss-crossed by motorways, railway lines and open sewers, and contaminated by enough heavy metals to make any surveyor shudder. For four years, Duisburg City Council, not knowing what to do with the land, did nothing; then the initiators of the Emscherpark International Building Exhibition recognized it as an Industrial Heritage Site. Between 1989 and 1999, the Exhibition company has transformed or is transforming one former industrial site after another into places of use appropriate to our time. One of the first projects to be started was the Duisburg-North Landscape Park. But here, as with other new parks in the Ruhr, the question arises of what is "appropriate to our time". The Exhibition company is campaigning everywhere on the slogan of "A New Kind of Park", with no precedent and not classifiable according to any historical park concept. This is true – and then again, not. What is certainly new about the Park, which was opened in 1994, is that it is growing in slow development stages and will probably never attain completion. So much space is being allowed for subsequent steps that they would always throw a spanner in the works of any complete picture. Another new feature is doubtless the fact that a great deal of the old Thyssen production plant has been preserved, and very skilfully incorporated by the landscape architects of Latz and Partners from Kranzberg near Munich. Something that appears new at first, namely the path towards dirt, dust and 'work' rather than away from them, finally turns out to be a journey into the past.

In their 1991 competition entry, Peter and Anneliese Latz obviously recognized the needs of the future, namely to preserve as much as possible of the places where people slaved away, sweated and found comradeship. Not everything connected with work is bad – in particular when one has none. In addition, late industrial society is characterized by a strange attraction to the morbid: the peeling plaster and glassless windows of empty factory halls takes on a certain romance. Even in the entrance area, the planners set signs in the form of trees planted in a regular pattern, and supported by a frame not of deal, but of rusting steel elements. They then lead visitors on beneath the huge blast furnace. It can be climbed; on the






3


4


1


2

way up visitors can learn more about the work of the steelmakers and look out over the site and its surroundings. From about fifty metres, visitors can see that all around chimneys are still smoking and tapping-shovels scraping. So the landscape park is not just an historical museum, but also a piece of reality fused into it. Then the visitor's gaze returns from the horizon back to the park, takes in poplars and birches re-occupying their habitat among steel girders and stacks – alongside specialized plant communities which flourish here on soil contaminated by heavy metals. Full of tension, visitors search out the continuation of the path; the landscape architects have designed a long and a short route through the park. Thus it is possible to traverse the site crossways via a steel walkway, and to look down into the former ore bunkers of the sintering plant from above. These walled enclosures are planted each with different vegetation, but all radiate the character of a monastic garden. The way back takes visitors past the gigantic blast-furnace bunkers, which are floored with pebbles and whose twelve-metre walls serve the Alpine Club as a climbing garden. However, visitors like taking the longer way, which takes them across the Alte Emscher river – an open sewer – which is currently being piped. This had previously been impossible on account of subsidence due to mining works, and would have led constantly to new untraceable leaks in the pipe. To the north of the straight Emscher is a large open space, partly asphalted over, partly occupied by opportunistic vegetation, partly planted with herbaceous perennials. From a steel scaffolding to which there is public access, or from a heap on the eastern edge, the visitor will gain yet another impression. Only here does the blast-furnace complex appear in its full width, a fantastic backdrop. This in turn has been discovered by television teams, who like to film here, or orchestras, who much prefer this setting to some mere concert-hall. Divers meanwhile practise in disused gasholders filled with water, while actors have discovered the blast furnace as a theatre. Nature conservationists take guided tours of the ruderal vegetation, the Industrial History Society holds meetings of clubs to talk about industrial culture. So when on weekend evenings the steelworks is bathed in the many colours of British light-artist Jonathan Park, yet another kind of visitor comes to Duisburg-North. Since November 1996, 400 lamps have been going on and off one after another for four hours, every Friday and Saturday night the same rhythm of coming on, maximum brightness, dimming and darkness is repeated four times. In this sense the park fulfils a further "People's Park" promise: to be a park for all – the sporty and the lazy, lovers of industry and lovers of nature, children, parents and grandparents, the Turkish worker and the German company director: they will all find an adventure playground of a quite different kind. To this extent the Duisburg-North Landscape Park is a masterpiece and an indispensable component in the organization of social life in the Ruhr area. When professor of landscape architecture Ursula Poblotzki says that the People's Park of the future has been created in Duisburg, she could be right. Her evidence for this is simply the large number of visitors and above all, their composition. It is no coincidence, she says, that the most loyal visitors are the elderly, the young, women and non-German residents, in other words in many cases people without cars who have a right to some green outside their front doors. The People's Park of the future must, according to Prof. Poblotzki, be located where the "little people" live. This is the case here. Everyone else can come by car – and they do.


3

1, 3 Vedute di dettaglio e complessiva dei giardini all'interno dei silos minerari (foto di Christa Panick). Questi spazi verdi non sono accessibili ma vengono trattati come 'quadri', contemplabili attraverso delle aperture nei muri di contenimento o dai percorsi sopraelevati.
2 Un camminamento in quota (foto di Michael Latz). Lungo 300 metri, appoggia sui pilastri dei vecchi binari delle gru ed è quasi interamente costruito con materiale riciclato.
4 Veduta dal percorso sopraelevato verso le colline (foto di Christa Panick). Sulla sinistra si scorge la Sinterplatz, la piazza sinterizzata, con l'apice della ciminiera che è stata cementata per rischio di contaminazione.

1, 3 *Detailed and general views of the gardens in the mineral silos (photo by Christa Panick). These green spaces are accessible but treated as 'pictures', that can be contemplated through openings in the outer walls or from the raised walks.*
2 *A raised walk (photo by Michael Latz). 300 metres long, it rests on the pillars of the old crane-rails and is almost entirely constructed from recycled material.*
4 *View from the raised path towards the hills (photo by Christa Panick). Visible on the left is the Sinterplatz (sintered square), with the top of the chimney-stack cemented over to avoid contamination.*


4

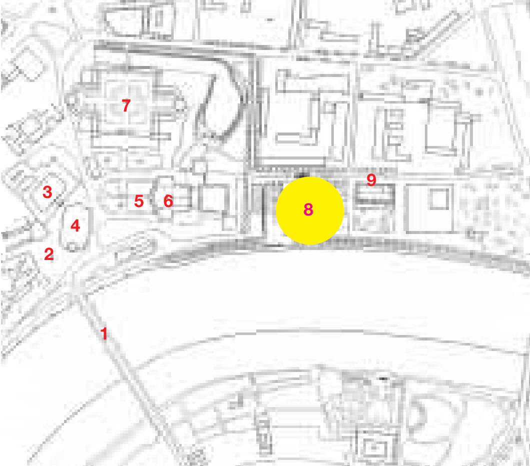
Peter Kulka

Il nuovo parlamento di Dresda è un esempio positivo della rinata fiducia in sé di uno dei nuovi Lader tedeschi. L'eredità storica pesa su Dresda, e tutto sembra chiedere a gran voce la ricostruzione della città distrutta. Parecchi luoghi storici attendono di essere riedificati e rinnovati. Tuttavia in questo caso e con coraggio la nuova rappresentatività della sede dei deputati regionali è stata affidata a spazi nuovi e adeguati al nostro tempo. Il parlamento di Kulka è un comlpesso di grandi dimensioni, che rilancia con abilità e intelligenza l'antico e dà al nuovo il valore di simbolo della colletività

The new State assembly building in Dresden is a positive example of the new self-assurance of one of the 'new', i.e.eastern, German federal states. The historic legacy weighs heavily on Dresden.Everything cries out for the reconstruction of the ravaged city. There are many historic site in need of reconstruction and fresh use. And yet here we see the success of a courageous project to create a new, contemporary home for the new public face of political representation. Kulka's Assembly is a comprehensive complex, which re-activates the old in a skilful and intelligent fashion while setting a new accent as a symbol of "public-ness".

1 Augustusbrücke
2 piazza del castello
3 castello
4 Hofkirche
5 piazza del teatro
6 Opera di Gottfried Semper
7 Zwinger
8 Parlamento
9 deposito Erlwein

1 *Augustusbrücke*
2 *the castle square*
3 *castle*
4 *Hofkirche*
5 *the theatre square*
6 *The Opera House by Gottfried Semper*
7 *Zwinger*
8 *Parliament*
9 *Erlwein warehouse*



1

Testo di Peter Rumpf

Parlamento della Sassonia, Dresda

Progetto: Peter Kulka
Direzione lavori: Harms & Partner
Strutture: Varwick-Horz-Ladewig
Impianti: Zibell, Willner + Partner
Acustica: Graner + Partner
Illuminotecnica: Dinnebier-Licht
Architettura del paesaggio: Landschaftsarchitekten Kretschmar-Bartl-Blume
Committente: Freistaat Sachsen, Sächsisches Staatsministerium der Finanzen

Quando si pensa alla città di Dresda viene subito in mente il suo celebrato skyline riflesso dal fiume e raffigurato dal Canaletto, tanto da valerle il soprannome di "Firenze dell'Elba", rovinato in seguito dalla terribile notte dei bombardamenti del febbraio 1945 che ne cancellò un punto di riferimento fondamentale qual era la cupola della Frauenkirche; oppure la mente va alla celebre galleria di pittura che ospita la *Madonna Sistina* di Raffaello, all'Opera di Semper ricostruita, allo Zwinger, alla Grüne Gewölbe, o ancora alle ampie sponde dell'Elba, al ponte Blauer Wunder, alle ville di Loschwitz e al Weißer Hirsch. È molto più difficile invece che il pensiero vada al nuovo Parlamento regionale.
Eppure quest'ultimo rappresenta il vero vanto di Dresda: per la coraggiosa decisione, presa subito dopo la riunificazione, di realizzare una nuova sede evitando di trasferire il parlamento in qualche antico palazzo barocco; per la straordinaria posizione a ridosso dell'Elba e la breve durata del periodo di progettazione e realizzazione, soltanto due anni e mezzo, resa possibile dal clima effervescente di allora; e non da ultimo per l'architettura stessa.
Peter Kulka, nato nel 1937 a Dresda e vissuto dal 1965 all'ovest, ha vinto il concorso nel 1991, superando gli altri undici partecipanti e preparando così il suo ritorno nella città natale. Non va trascurata una seconda circostanza favorevole: la decisione, presa solo successivamente, di trasferire gli uffici parlamentari e le aule di riunione nell'edificio adiacente, eretto nel 1931 da Bertold e Tiede come sede del Ministero regionale delle finanze nello stile oggettivo proprio del modernismo classico e trasformato ai tempi della DDR in quartier generale della direzione distrettuale del partito comunista. Il manufatto è stato così dallo stesso Kulka integrato funzionalmente e formalmente nel nuovo complesso, restaurato attentamente nelle parti dotate di maggiore forza comunicativa e cautamente trasformato nei punti in cui le esigenze funzionali, ma anche la ricerca di un'espressività adeguata ai nostri tempi lo richiedevano.
Cominciamo dal parlamento. Il nuovo edificio su due livelli, dal fronte vetrato, è situato sulla riva dell'Elba lungo una passeggiata alberata, là dove la collana di perle storiche che parte dalla Brühlsche Terrasse inanellando la torre del castello, la Hofkirche e l'Opera di Semper termina in corrispondenza della Marienbrücke, e dove soltanto il magazzino Erlwein, di aspetto marcatamente espressionista, richiama alla mente il vecchio porto. Dalla testata sud-est, rivolta verso la città, si protende un'elegante e leggera pensilina che protegge la terrazza d'ingresso costituendo un invito per i cittadini; alla testata opposta invece la sala dell'assemblea, con il suo profilo semicircolare sovrastato da una grande copertura di 35x35 metri sorretta da quattro colonne di aspetto 'miesiano', rappresenta significativamente l'episodio culminante e conclusivo del complesso. L'intero fronte dell'edificio è vetrato, per permettere ai parlamentari e ai visitatori di godere dell'incomparabile vista sul fiume e le antistanti gru portuali, e alla 'politica' di essere visibile dall'esterno: la *Glasnost* passa per l'architettura.
I materiali si limitano a profili in acciaio verniciati di grigio scuro, vetro, tavole di legno e sottili balaustre in acciaio inox. Nonostante le proporzioni dell'intero edificio, così come delle singole parti, siano elegantemente accordate tra loro, l'insieme mantiene la necessaria coesione e non "vola via", come spesso avviene nelle strutture decostruttiviste alla moda; questa architettura riesce invece a distinguersi dai suoi celebri vicini, dichiarando la propria importanza.
Lo stesso armonioso equilibrio si ritrova negli interni, nel rapporto tra la permeabilità del "foro dei cittadini", dotato di sale stampa, di un'area espositiva, di una tribuna per i visitatori e di un ristorante sulla copertura, e l'esigenza di garantire rappresentatività, sicurezza e protezione ai deputati.

Text by Peter Rumpf

The Saxony Parliament in Dresden

Project: Peter Kulka
Works management: Harms & Partner
Structural engineering: Varwick-Horz-Ladewig
Systems: Zibell, Willner + Partner
Acoustics: Graner + Partner
Lighting: Dinnebier-Licht
Landscape design: Landschaftsarchitekten Kretschmar-Bartl-Blume
Client: Freistaat Sachsen, Sächsisches Staatsministerium der Finanzen


3


2


4

1 Planimetria. Il Parlamento è situato lungo le sponde del fiume Elba, nelle immediate vicinanze dell'Opera di Gottfried Semper.
2 Veduta dall'Elba. In primo piano, l'ingresso principale per i cittadini (foto di Hans-Christian Schink/Punctum). L'intervento si è articolato in due momenti progettuali: la ristrutturazione di un edificio degli anni Trenta, in origine sede del Ministero regionale delle finanze, di Bertold e Tiede, e la costruzione di una nuova ala (a destra nella foto) che ospita la sala plenaria.
3 Veduta dall'ala che costeggia il fiume verso la città (foto di Lukas Roth). La grande copertura piana sorretta da quattro pilastri richiama l'architettura miesiana.
4 Veduta aerea del complesso (foto di Jörg Schöner).

1 *Site plan. The Parliament is built along the embankment of the river Elbe, just next to Gottfried Semper's Opera House.*
2 *View from the Elbe. In the foreground, the main public entrance (photo by Hans-Christian Schink/Punctum). The work is divided into two project phases: the refurbishment of a 1930s building, originally used by the regional Ministry of Finance, designed by Bertold and Tiede, and the construction of a new wing (right, in picture) housing the plenary hall.*
3 *View from the wing built along the river towards the city (photo by Lukas Roth). The large flat roof supported by four pillars echoes the architecture of Mies van der Rohe.*
4 *Aerial view of the complex (photo by Jörg Schöner).*


1


2


3


4

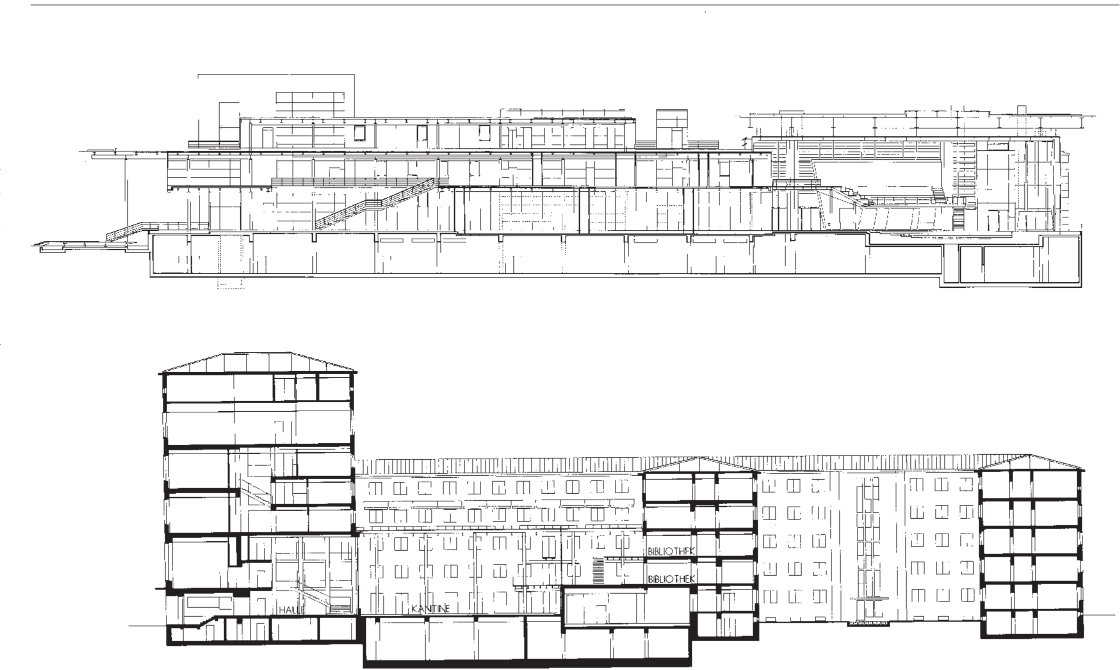
All'edificio preesistente, originariamente a forma di L, è stata aggiunta una nuova ala che collega l'atrio del parlamento con gli uffici, delimitando la zona ad accesso riservato: qui si trovano le aule per i gruppi e i visitatori e una lunga rampa dotata di una certa forza drammatica, probabilmente l'unico punto del complesso in cui questo effetto appaia ricercato; il carattere distintivo dei due edifici è infatti un design raffinato, unito a un elevato grado di understatement.

Le qualità architettoniche dell'ex sede del Ministero delle finanze e del partito sono nascoste, e non appaiono immediatamente visibili a chi apprezzi l'architettura 'moderna'. Si tratta infatti di un edificio alquanto normale, funzionale e non appariscente, che richiama alla mente più lo stile dei tardi anni Trenta che quello del decennio precedente: eppure esso possiede alcuni pregi che lo strato di 'muffa' lasciato dagli anni della SED aveva occultato.

Al di là degli errori costruttivi, che sono venuti alla luce solamente in occasione della trasformazione e la cui eliminazione ha prodotto un aumento dei costi, originariamente questo scarno manufatto non si prestava particolarmente a soddisfare le aspirazioni di monumentalità dei rappresentanti del popolo. In realtà era soltanto la facciata, le cui finestre doppie sono sottoposte a vincolo monumentale, a non permettere interventi sostanziali, e l'aver accettato questo limite come una sfida è stato il grande merito del progettista e del committente. Kulka ha inserito una copertura di vetro nel cortile interno, fino ad allora utilizzato come parcheggio di servizio, ricavando uno degli spazi più interessanti dell'intero complesso, dove trovano posto il ristorante per i deputati, la biblioteca e una serie di ambienti di rappresentanza che completano l'alta hall adiacente all'ingresso di servizio.

L'intervento sull'area scoperta ricavata tra il nuovo e il vecchio edificio è stato contenuto ma gradevole: ne è risultata una corte a verde piana, piantumata con alcuni platani isolati e ornata da un'installazione del canadese David Rabinovitch formata da tre piastre di acciaio, che termina in una piattaforma di pietra sopraelevata con un bacino d'acqua di forma allungata. L'effetto complessivo è quello di una zona di riposo e di contemplazione, che richiama quasi un chiostro medievale.

Il nuovo Parlamento regionale di Dresda non è soltanto il primo edificio pubblico realizzato in un nuovo Land dopo la riunificazione: è anche uno dei migliori, se non tuttora il più riuscito. In esso traspare la consapevolezza della propria funzione senza il ricorso a effetti spettacolari; è un edificio che parla la lingua del nostro tempo invece di adeguarsi ambiguamente agli edifici storici vicini, e adempie così alla sua funzione di servire la democrazia e di renderla visibile all'esterno, senza scomodare alcuna falsa idea di rappresentatività. Infine diventa una pietra di paragone per un contesto sociale che oggi, a nove anni dalla riunificazione, appare come bloccato tra uno spigliato ripiegamento sul passato e un atteggiamento scettico nei confronti del futuro.



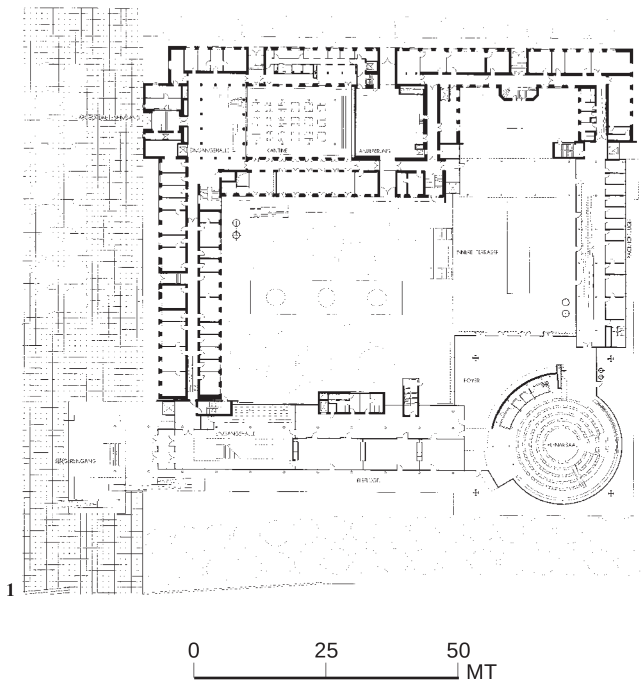
5
6

1 Scorcio del fronte vetrato del blocco di nuova costruzione (foto di Jörg Schöner). Sullo sfondo, la torre del castello; in primo piano, il corpo che contiene la sala circolare del Parlamento.
2-4 Tre fronti della nuova corte interna terrazzata con la vasca rettangolare (foto 1e 3: Lukas Roth; foto 2: H.G. Esch). I due camini di aerazione in acciaio acquistano forza scultorea. Il vecchio edificio che si intravvede sullo sfondo è il deposito Erlwein.
5, 6 Sezioni longitudinali.
7 Veduta notturna dell'ala che ospita i locali per i parlamentari con un collegamento interno a rampa (foto di Lukas Roth).

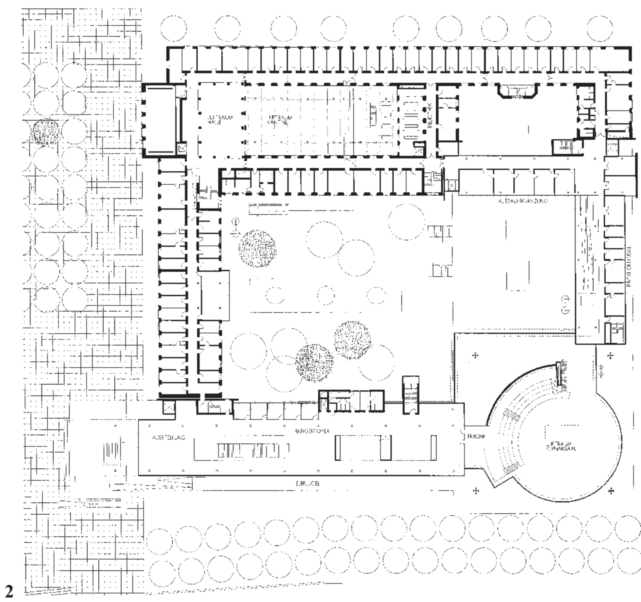
1 *Perspective view of the glass front of the newly built block (photo by Jörg Schöner). In the background, the castle tower; in the foreground, the part containing the circular Parliament hall.*
2-4 *Three fronts of the new inner terraced courtyard with rectangular pool (photos 1 and 3 by Lukas Roth; photo 2 by H.G. Esch). The two steel ventilation chimneys acquire a sculptural force. The old building glimpsed in the background is the Erlwein warehouse.*
5, 6 *Longitudinal sections.*
7 *Nocturnal view of the wing containing the Members' rooms, with an internal ramp connection (photo by Lukas Roth).*


7

Domus 802 Marzo *March* '98



1



2

1, 2 Piante del piano terra e del secondo piano. Il vecchio edificio a L è stato chiuso con il nuovo intervento a formare una corte su due livelli, parzialmente piantumata.
3-5 La sala assembleare in una veduta complessiva e in due immagini di dettaglio (foto 3 e 4: Jörg Schöner; foto 5: Lukas Roth). La grande vetrata curva che chiude la sala consente una vista a 180° del fiume e della città. La parte balconata è riservata al pubblico.

1, 2 *Ground and second floor plans. The old L-shaped building was closed with this new project to form a two-level courtyard partly planted with trees.*
3-5 *The assembly hall in a general view and in two detailed pictures (photo 3 and 4: Jörg Schöner; photo 5: Lukas Roth). The large curved window closing the hall gives a 180° view of the river and city. The terraced part is reserved to the public.*

If one think of Dresden*, what appears in the mind's eye is the famous Elbe skyline, either as it was before the horrific bombing raid of February 1945, and captured on canvas by Canaletto, when the city was known as "Florence on the Elbe", or as it is now, without the dominating dome of the Frauenkirche. Or else the image is of the celebrated picture gallery with Raphael's* Sistine Madonna*, or the re-constructed Semper Opera House, or the Zwinger, or the Grüne Gewölbe gallery, or maybe of the extensive Elbe meadows, the Blauer Wunder bridge, or the villas in Loschwitz or on the Weißer Hirsch. The Saxony State Assembly building, the Landtag, is less likely to spring to mind.*

But precisely this is Dresden's good fortune: the courageous decision, immediately after the 1989 revolution, to erect a new building and not move the parliament to one of Dresden's many baroque palaces; the unique site on the Elbe waterfront, the planning and building period of just two-and-a-half years and not least the architecture itself.

Peter Kulka, born in Dresden in 1937 and "in the West" since 1965, beat eleven other entrants to win the competition, and thus paved the way for his return to his native city. And there was another piece of good fortune: the decision, only taken later, to move the parliamentary offices and committee rooms into the building next door, built in 1931 by architect-duo Bertold and Tiede in the 'functional' style of the classical Modern Movement. Designed as the State Revenue Office, it was used by the communists as their local party headquarters. Now it has been integrated – likewise by Peter Kulka – into the total complex, both visually and functionally. Where it can show its own strengths, it has been carefully restored, and where present-day use and expressive desire demand it, sensitively rebuilt.

Let us begin with the location. The new building extends



4



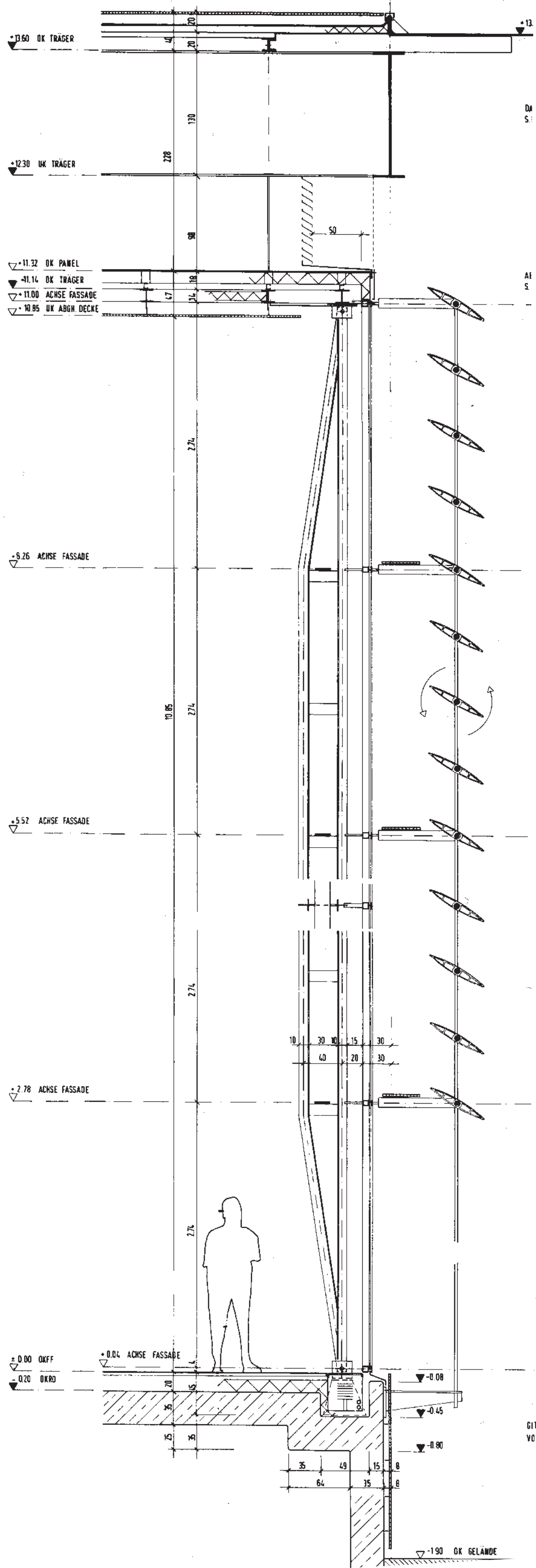
3



5



1



2

0 1 2 MT

1 Il foyer al piano terra all'esterno della sala parlamentare (foto di Bernadette Grimmenstein). La parete che delimita lo spazio dei visitatori è rivestita in listelli di acero. Da questo spazio si può accedere direttamente alla corte terrazzata.
2 Dettaglio della struttura perimetrale della sala plenaria con il sistema frangisole.
3 La sala del Presidente nell'edificio ristrutturato (foto di Hans-Christian Schink/Punctum).
4 La corte originaria del corpo di fabbrica degli anni Trenta convertita in una grande hall con copertura in vetro (foto di Hans-Christian Schink/Punctum). In questa ala, dove sono stati sistemati un ristorante per i parlamentari, la biblioteca e una serie di locali di rappresentanza, il pubblico non ha accesso.

1 The foyer on the ground floor outside the parliamentary hall (photo by Bernadette Grimmenstein). The wall delimiting the visitors' gallery is faced with maple strips. Direct access is provided from this space to the terraced courtyard.
2 Detail of the perimeter structure of the plenary hall with sunblind system.
3 The PM's office in the refurbished building (photo by Hans-Christian Schink/Punctum).
4 The original courtyard in the 1930s building, converted into a large hall with a glass roof (photo by Hans-Christian Schink/Punctum). The public are not admitted to this wing, where the MPs' restaurant, the library and a series of reception rooms are situated.

with a two-storey glass facade along the tree-lined promenade where the chain of historic jewels – the Brühl Terrace, the Palace Tower, the Court Church, and the Semper Opera House – peters out by the Marienbrücke bridge and only the mighty expressionist Erlwein warehouse still preserves the memory of the former docks. At its south-eastern end, facing the city, a canopy, characterized by its elegant lightness, projects over the entrance terrace, inviting the citizen to come in. At the far end, a demonstrative climax and finale is formed by the circular Debating Chamber beneath a 35x 35 meter roof borne by four 'Mies' supports. The whole facade is glazed, providing visitors and deputies alike with an incomparable view over the river and the passing barges on the one hand, while making 'politics' visible from the outside on the other: this is truly architectural Glasnost*.*

The materials are limited to steel panels painted dark grey, glass, wooden planks and slender balustrades in stainless steel. Although the proportions both of the building as a whole and of the individual parts are elegantly attuned one to another, the total impression is still one of gravitas; unlike many modish deconstructions, it does not seem about to fly away. As a result, the architecture succeeds in asserting itself alongside its famous neighbours, it signals its own importance. This balance is also true of the interior, in regard to the relationship between the public "citizens' forum" with press rooms, an exhibition zone, public gallery and the roof restaurant on the one hand, and the requirements of a parliament – stateliness, security and opportunities for privacy – on the other.

The formerly L-shaped existing structure has been enlarged by the addition of a wing which links the parliament lobby with the offices and closes off the interior. This is where visitors' rooms and rooms for meetings of the party groups are sited, and here too a long ramp develops a certain dramatic element: perhaps the only place in the whole building where this is actually wanted. Otherwise the impression is one of refined reticence, understatement in the best sense of the word.

The architectural qualities of the former Revenue Office and later party headquarters lie in what is concealed, and are not immediately obvious to everyone who thinks of 'modern' architecture. A perfectly normal, practical, inconspicuous building. But it has its qualities, albeit somewhat smothered by the staleness of the communist period. Quite apart from its structural defects, which were only revealed during the rebuilding and were remedied at additional expense, the austere structure was not at first well received by the representatives of the people in their desire for generous proportions. But quite apart from anything else, the facade, whose double-windows are protected heritage objects, could not be radically altered. To have understood this as a challenge is to the great credit of the client and the architect. An interior courtyard, misused as an employees' car-park, was given a glass roof by Kulka, producing one of the most impressive spaces in the whole complex: the Members' Restaurant and Library – and, as a continuation of the existing lofty hall behind the employees' entrance, a stately sequence of rooms.

The open area which has arisen between the old and new structures is economic but not unattractive in design. It takes the form of a grassed over courtyard with occasional plane-trees and a sculpture consisting of three steel plates by the Canadian artist David Rabinovitch, plus a raised paved courtyard with a narrow pool. Altogether a contemplative restful area, almost reminiscent of a medieval cloister garth.

The new Landtag in Dresden was not only the first public building to be completed in eastern Germany since re-unification, but also one of the best, if not still the best. It radiates self-confidence, without depending on special effects. It speaks the language of our age, instead of pandering to its venerable neighbours. It fulfils its task of serving democracy and making it visible from outside, without putting on a wrongly-understood show of pomp and circumstance. And it sets standards in a social landscape which today, nine years after the upheaval, seems caught in a state of paralysis between nostalgia and future shock.



3



4

Sedersi all'aperto *Sitting outdoors*

testo di *text by* Juli Capella

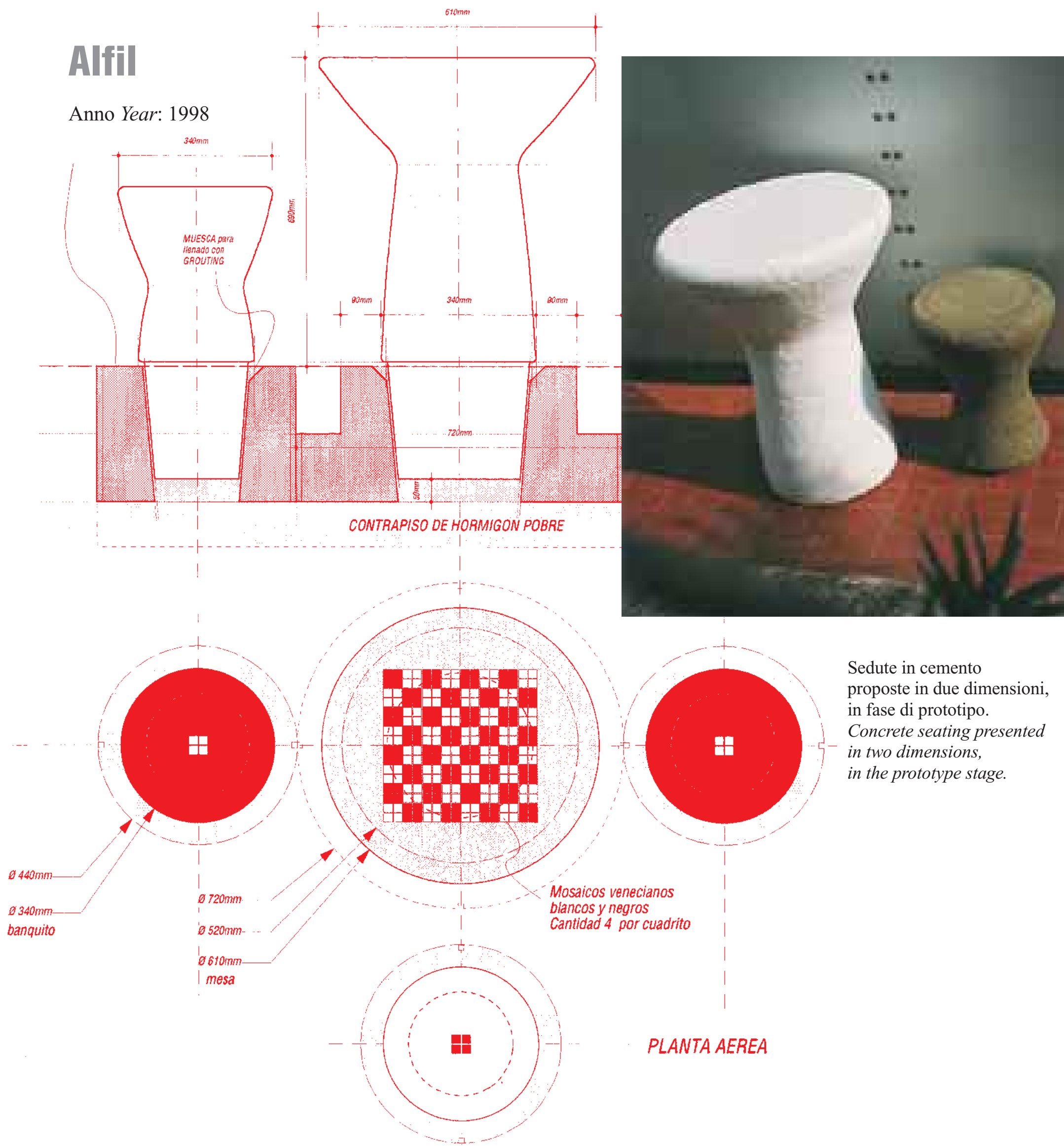
L'uomo, a differenza degli animali, ha sviluppato una speciale postura di semiriposo: sedersi. Tuttavia, per tale posizione, ha solitamente bisogno di un oggetto, o almeno di un dislivello. Nella sua vita un uomo trascorre in media 100mila ore seduto, la metà del tempo che trascorre dormendo, nella cui posizione finalmente raggiunge la sensazione di totale riposo. Quella seduta è una postura che quotidianamente si assume per il riposo, lo svago e il trasporto, ma anche, sempre di più, per svolgere il proprio lavoro, sia questo intellettuale o manuale. All'interno della crescente tendenza al 'sedentarismo' nasce un altro ambito che richiede strutture per il semiriposo: lo spazio pubblico. Se le sedute erano in genere destinate agli interni, domestici o aziendali, la possibilità e la necessità di sedersi in strada è socialmente sempre più sentita.
Da un lato la strada, lo spazio pubblico, è passata da spazio di nessuno – dove si buttavano anche i rifiuti – a spazio di tutti, un luogo della città dove comunicare, 'rappresentare' e fermarsi: passeggiate, viali, piazze, giardini... Dall'altro l'uomo ha bisogno dello stato di semiriposo con maggiore frequenza a mano a mano che progredisce la sua tendenza al 'sedentarismo' e l'età avanza.
Perciò, negli ultimi decenni, si è sviluppato notevolmente il concetto di urban design, in stretta relazione con il cosiddetto arredo urbano o arredo pubblico. Tutte le città moderne hanno un settore dell'amministrazione che ha il compito di provvedere alle sedute, alla segnaletica, ai cestini, ai guardrail, all'illuminazione, alle fontane fino alla pulizia delle strade. La strada si è trasformata in un grande salotto di tutti i cittadini e per questo deve essere attrezzata confortevolmente, 'ammobigliata' come di solito è ammobigliato il salotto delle nostre case. E tuttavia non vanno bene gli stessi mobili.
La seduta dello spazio pubblico per antomasia è la panchina. Nello spazio pubblico corrisponde al divano. È una seduta già pensata per l'uso collettivo. La sua storia risale all'antichità, ma se lo sviluppo sistematico da parte delle amministrazioni cittadine è cominciato alla metà del secolo scorso, la sua messa a punto è di oggi.
Una buona panchina deve rispondere a tre requisiti principali: stabilità, resistenza e comfort. Deve essere trasportabile, stabile, fissabile al suolo, ben orientata e visibile, resistere agli atti vandalici, essere riparabile e sostituibile. Non deve presentare pericoli nell'uso. Preferibilmente dovrebbe moderare la temperatura dell'aria: evitare il freddo d'inverno e il caldo d'estate, parimenti dovrebbe respingere la polvere, non far ristagnare l'acqua piovana e asciugarsi in breve tempo. Deve resistere a tutti i tipi di carico e adattarsi a diverse strutture corporee, deve inserirsi bene nell'ambiente circostante... E tutto ciò senza essere una presenza ingombrante. In definitiva una sfida appassionante, più impegnativa se possibile del millenario impegno di progettare una buona sedia. Nelle pagine che seguono presentiamo un servizio sulla giovane designer argentina Diana Cabeza, che ha sviluppato diverse proposte – teoriche e realizzate – per la seduta pubblica. E anche una breve rassegna di alcuni dei progetti recenti più originali, grazie ai quali si può capire come una nuova tipologia di oggetti si stia inserendo nella grande famiglia del design.

Humans, unlike animals, have developed a special, semi-resting posture: the seated one. However, to adopt that position they usually need an object, or at least a step of some sort. Humans spend an average 100,000 hours of their lives seated, equal to half the time spent sleeping, during which they finally achieve the sensation of total repose. The sitting posture is one daily assumed for rest, leisure and transport, but also increasingly for work, be it intellectual or manual. With people now tending to lead more sedentary lives, a further scene requiring semi-rest facilities is gaining prominence: that of public space. Seating was once intended mostly for indoor, domestic or business places, but in more recent times there has been a growing social desire and necessity to be able to sit down in our streets and urban environment.
On the one hand the street, or public space, has risen from being a no-man's space – where even rubbish was once tipped – to everyone's space, a place in cities where people can communicate, 'represent', and linger: in walks, avenues, squares, gardens... On the other, people need more frequently to be able to sit down and relax as sedentariness increases and age advances.
In recent decades, then, the concept of urban design has developed notably and in a close connection with urban or public furniture. All modern cities now have an administrative sector to deal with seating, signs, garbage bins and guardrails, lighting, fountains and street-cleaning. The street has been transformed into an enlarged living-room for all citizens. For this reason it has to be comfortably appointed and 'furnished', just as the living-room in our homes is usually furnished. Except that the same furniture can't be used for both.
Seating in public spaces is best represented by the bench, which might be described as the outdoor counterpart to the sofa. A seating type already designed for collective use, its history stretches back to antiquity. But its systematic development by city councils began only in the middle of the last century, and today the bench is still being improved and perfected.
A good bench has to satisfy three main requisites: stability, resistance, comfort. It must be transportable, steady, fixable to the ground, well orientated and visible, vandal-resistant, repairable and replaceable and not dangerous to use. It ought preferably to moderate the temperature of the air: to avoid winter cold and summer heat. Likewise it should attract dust or cause rainwater to stagnate, and should be quick-drying. It has to withstand all types of load, adapt to different body frames and match its surroundings... all without being a cumbersome presence. All in all therefore, it poses an exciting challenge – though a more daunting one perhaps even than the age-old task of designing a good chair. We report below on the young Argentine designer Diana Cabeza, who has developed a variety of options – theoretical and practical – for public seating. Also presented is a brief survey of some of the most original recent projects, showing how a new object-type has joined the great family of design.

Diana Cabeza La forza dell'immaginario popolare urbano *The strength of popular urban consciousness*

Alfil

Anno *Year*: 1998



Sedute in cemento proposte in due dimensioni, in fase di prototipo.
Concrete seating presented in two dimensions, in the prototype stage.

Picapiedras

Collaboratori *Collaborators*: Leandro Heine, Mario Celi
Anno *Year*: 1996

Panche realizzate in porfido patagonico massiccio con legno di carrubo e supporto in ghisa. Misurano cm 80x80x40 e sono realizzate in tre tipologie.

Benches in solid Patagonian porphyry with carrubo wood and cast iron support. Measures 80x80x40 cm and comes in three types.





Testo di *Text by* Jorge Ramos

Non è un compito facile costruire un'estetica contemporanea basata sulla propria storia, in un rapporto stretto con l'ambiente, il paesaggio, i materiali, le tradizioni e le innovazioni tecnologiche nonché i modi particolari di abitare.
Diana Cabeza raccoglie la sfida e ne esce vittoriosa.
Nella cultura sudamericana, e in particolare nella regione del Mar del Plata, si è sviluppato un modo di pensare e di progettare mai clamoroso che in architettura e nel design, si è espresso attraverso un rigore nel linguaggio formale, con artifici minimi, con la ricerca per delle soluzioni meno solenni e una tendenza permanente all'astrazione (non interpretata come l'avanguardia razionalista europea, ma in quanto economia tecnica e espressiva): insomma, un modo 'povero' di costruire. Le idee di Diana Cabeza per l'arredo urbano partono dall'analisi della specificità delle città latino-americane: l'uso intenso della strada, le attività ambulanti, il passeggio domenicale, le chiacchiere al caffè, in piazza o nei vicoli, la facilità di comunicazione, l'invasione degli spazi verdi (con il mare, le sedie, il calcio, i bambini, i cani). Se nella produzione di mobili per la casa il protagonismo dei materiali della regione, come il vimini o il cuoio bovino, rivelava una contaminazione con il disegno popolare, nelle sue proposte per la città la Cabeza ricorre a un 'mix' dei materiali massicci naturali più resistenti – come il legno duro e la pietra – assieme a profilati e metalli fusi. Ne risultano configurazioni prodotte industrialmente a metà strada tra la razionalità tecnica, l'immaginario popolare urbano e le risorse della natura della regione, in uno sforzo creativo tra mimesi e razionalità produttiva.
Nell'attrezzatura delle rive del fiume sono da segnalare le panche a forma di nave, barca e cornamusa, ispirate alla storia del luogo (il vecchio porto di Buenos Aires) e disegnate in chiave moderna con il linguaggio formale e i materiali nautici, scegliendo fra le varie essenze il Lapacho argentino. Altrove, per la ristrutturazione urbana della costa del Riachuelo, è stato disegnato il modello Banda: un'allusione portuale all'ambiente del quartiere Boca a Buenos Aires, dalla forma fino al colore ossidato delle chiatte questa volta però realizzate in cemento prestampato per assicurare una manutenzione 'zero' in un settore marginale ora in corso di ristrutturazione.
I modelli Recoleto, Sudeste e Hoja sono stati progettati per piazze, cortili o gallerie. Se il Recoleto è una versione più stretta e allungata delle nostre tradizionali panche per piazze con schienale, il Sudeste si presenta come un passo avanti dal punto di vista ergonomico e funzionale, per il suo ingegnoso prolungamento orizzontale dello schienale che invita a poggiare la testa, le braccia, un libro, il giornale, una pietanza o sederci, sia con i piedi sul sedile o dietro, con i piedi per terra. Il modello «Hoja», per contro, propone svariati usi, grazie a un disegno aperto in termini di dimensioni e di composizione di diversi elementi, con riferimenti alla natura e alla tecnologia della ghisa che, fin dall'inizio del secolo, ha caratterizzato le piazze e i giardini di Buenos Aires. Il caso estremo di questa possibilità di uso indeterminato è la panca Comu-

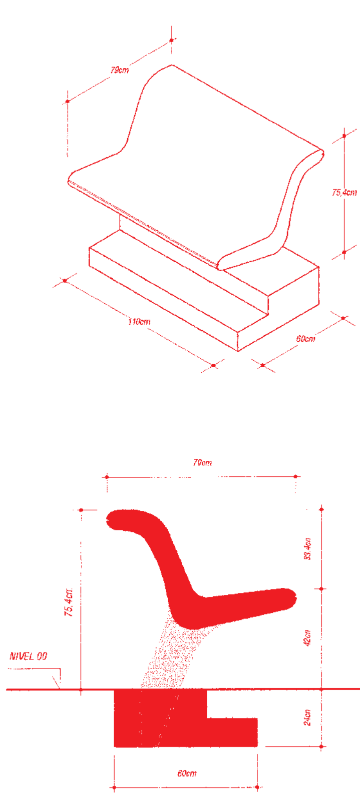
nitario che, con un richiamo minimalista, aumenta i gradi di libertà e può fungere da sgabello, da letto, da panca, da tavolo da lavoro, da tavolo per mangiare o di lettura.
Tra i progetti di servizi multipli vale la pena di sottolineare i moduli per le fermate dei mezzi di trasporto e più particolarmente il sistema Sudeste: una famiglia di oggetti per riposare seduti o fermi (appoggiati sui glutei o con la schiena), bere acqua, illuminare e drenare. È progettato come un ri-disegno aggiornato a oggi dell'arredo urbano centenario e storico in ghisa, recuperando questa tecnologia che resiste al tempo, alle intemperie, all'uso intensivo e al vandalismo.Tuttavia è nel campo dei progetti e degli schizzi che il volo dell'immaginazione di Diana Cabeza raggiunge la categoria del meraviglioso (perché insolito, sorprendente, poetico). Con tratto leggero, si sviluppa una sequela infinita di panche, appoggi, sdraio, lettini, brande, piani di riposo, supporti per i nostri corpi, disegnati come se avessimo lasciato precedentemente su di essi le nostre orme, a partire da impronte intime, personali, multiformi, rilassate, improvvise, casuali e indiscriminate. Supporti per il "dolce far niente", per fermarci proprio in quel luogo, per una sosta nella voragine urbana.
In quelle che lei chiama "geografie culturali e topografie utili", troviamo ri-disegni della pampa ondulata, in ceramica, in cemento, in pietra, dove i corpi cercano di adeguarsi ai vuoti, ai gradini, ai piani inclinati dei suoli inventati, alle soavi topografie del tempo libero e dell'ozio, all'ombra o esposte al sole. In tal modo immagina le panche Picapiedras, con il porfido come ritaglio dell'altopiano della Patagonia, assieme al carrubo dei boschi del Chaco e alla presenza industriale della ghisa, fissate al suolo dei grandi spazi urbani in un gioco di "pianura su pianura", che favorisce gli incontri casuali della vita quotidiana. Di questo spirito fanno parte anche i disegni di terminali e di stazioni, che si realizzano in uno spazio dai contorni morbidi, umanizzando quelli che l'antropologo Marc Augé chiama i "non-luoghi", come le stazioni ferroviarie o le autostazioni, gli aeroporti, i punti di trasbordo, gli shopping center e tutti quei luoghi di forte attrito, solitudine e anonimato. Christopher Alexander diceva che: "Se i contorni non funzionano, ancora meno funzionerà lo spazio pubblico" e questi disegni di supporti murari mirano a risolvere tali difficoltà urbane.
In sintesi, la produzione di Diana Cabeza si iscrive decisamente in una linea sempre più evidente del disegno latino-americano, con una preoccupazione permanente per la memoria del costruito, i materiali locali, i modi peculiari di abitare e la loro espressione contemporanea.

It is no easy task to construct *a contemporary aesthetic, based on one's own history, closely related to the setting, landscape, materials, traditions and the technological innovations, as well as one's own particular living habits. Diana Cabeza took up the gauntlet and won. South American culture, especially in the Mar del Plata region, has developed a way of thinking and designing which never is sensational. In architecture and design it expresses itself through a rigorous formal language, with a minimum of tricks. It manifests a search for the least solemn solutions and a permanent tendency to abstraction (which is not interpreted the way the European Modernist avant-garde did; instead, it is technically and expressively pared down). In short, a 'simple' way of building.*
The point of departure of Diana Cabeza's street furniture ideas is the analysis of the specific traits of Latin American cities: there is plenty of street life, vendors, the Sunday promenade, chatting in the cafés, plazas or narrow streets. Communicating is easy and the green spaces are invaded by mate, chairs, football games, kids and dogs. In Cabeza's home furnishings a lead part is played by the local ma-terials, like wicker and cowhide, so they exhibit the impact of popular design. But her street furniture creations are based on a mix of natural, sturdier materials, such as hardwood and stone – plus metal sections and castings. The outcome is mass-produced artifacts lying midway between technical rationality, popular urban consciousness and the area's natural resources. The creative work balances between blending in and production rationality. In the riverside furniture several pieces are noteworthy. They include the benches shaped like a ship, boat and bagpipe, inspired by the site's history (this formerly was Buenos Aires' harbor); the design of these items is modern, with nautical materials and formal language. The wood is Argentine lapacho. Elsewhere, for the redevelopment of the Riachuelo coast, the Banda model was conceived; it is a harbor allusion to the environment of the Boca district of Buenos Aires, from the form to the oxidized color of the barges. However, this time the material is precast concrete, so no maintenance is called for in this fringe neighborhood now being renewed.
The Recoleto, Sudeste and Hoja benches are designed for squares, courtyards and arcades. While Recoleto is a narrower and longer model resembling our traditional outdoor benches with backs, Sudeste represents an advancement ergonomically and functionally. In fact, the ingenious horizontal backrest extension invites you to rest your head or arms, a book, the newspaper, a plate. You can even sit on it, with your feet on the seat or backwards, with your feet on the ground. Instead, Hoja, proposes various uses, thanks to its open-ended design boasting a variety of sizes and configurations. The references are to nature and cast-iron technology, which has characterized the piazzas and gardens of Buenos Aires since the beginning of the century. The Comunitario bench represents the utmost in flexible utilization. With a minimalist flavor, it offers even greater freedom and can act as a stool, bed, bench, worktable, dining table or reading desk.
A worthwhile example of the multiple service schemes is the transport stop modules, particularly the Sudeste system. This family of objects can be used for resting seated or half-standing (leaning one's back against something or with the buttocks supported), for drinking water, illuminating and draining. This is an updated redesign of the centenarian, historical cast-iron street furniture, reappraising this durable, weatherproof and vandal-proof technology.
Yet Diana Cabeza's imagination attains truly marvelous levels (that is, unusual, surprising and poetic) in the field of designs and sketches. The light lines develop a countless series of benches, rest-points, deck-chairs, small beds, cots, resting surfaces and supports for our bodies. They are designed as if we had left our footprints on them previously, starting with intimate, personal, multiform, relaxed, sudden, casual and indiscriminate marks. Supports for doing nothing, for stopping in that spot, for a lull in the urban chaos. The artist calls them "useful cultural and topographical geographies". These are redesigns of the rolling pampa, in ceramics, concrete and stone, where human bodies seek to adjust themselves to the voids, steps and slopes of the invented land. These delicate topographies of leisure and idleness can be in the shade or sun. Likewise, Cabeza conceived the Picapiedras benches, in porphyry like a cutting of the Patagonia highland, together with carrubo from the Chaco forests and mass-produced cast-iron. They are anchored to the ground in the vast urban spaces, in a play of "plain over plain", favoring the chance encounters of daily life. The designs of terminals and stations reveal the same spirit, with their soft-boundary spaces, humanizing what the anthropologist Marc Augé calls "non-places". Some of these include railway stations, bus terminals, airports, interchanges, shopping centers and, in general, all those grating, lonely and anonymous locations. Christopher Alexander said that: "If the boundaries do not work, the public space will work even less". These wall support designs seek to solve these urban problems.
In short, Diana Cabeza's production definitely belongs to an increasingly evident Latin American design movement, permanently preoccupied with the memory of the built works, local materials, the special living customs and their contemporary expression.

Banda

Collaboratori *Collaborators*: Leandro Heine, Mario Celi
Anno *Year*: 1997



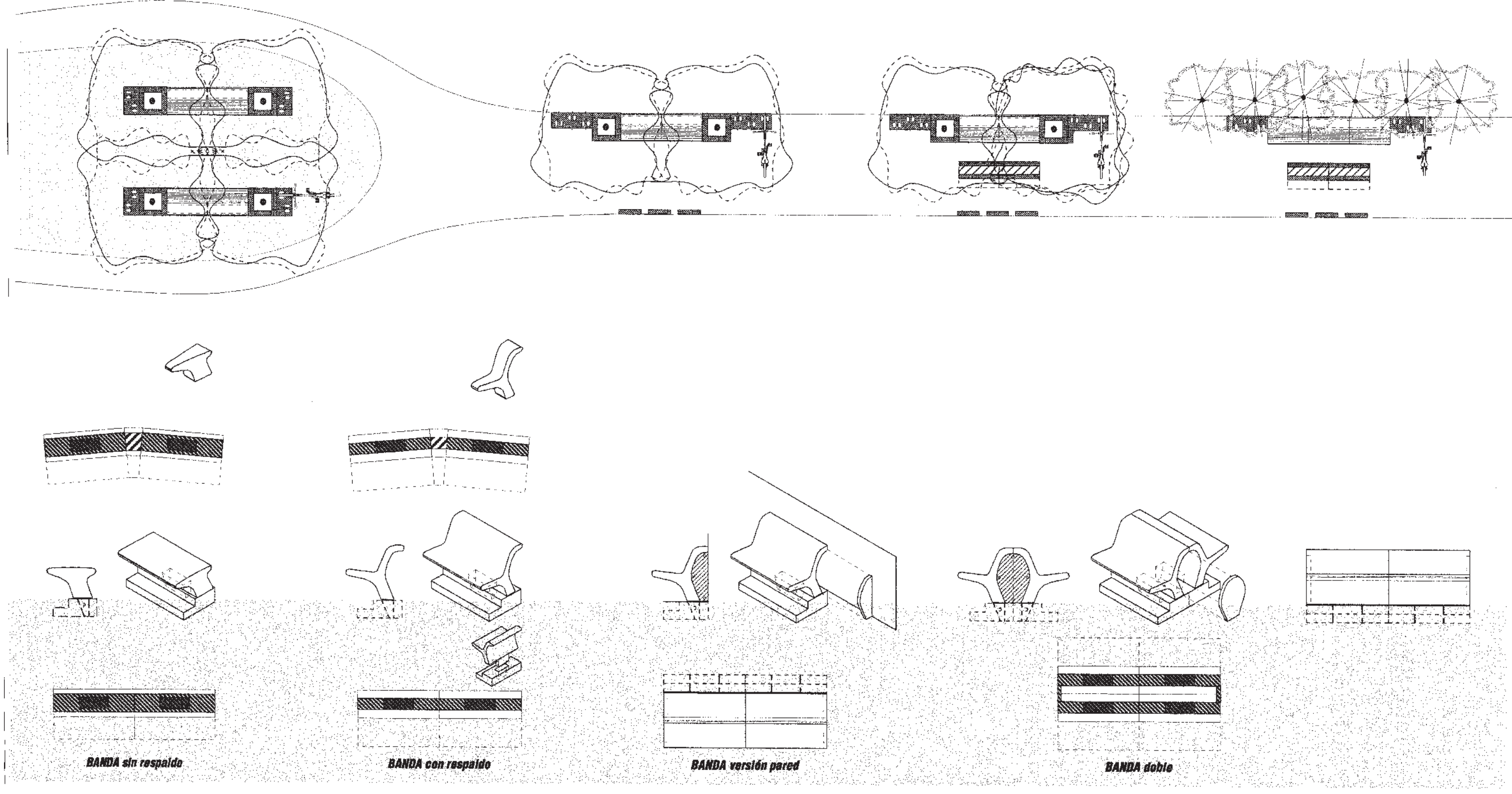


Composto dicemento con aggregato di colore. Disponibile con o senza schienale. È un sistema versatile grazie alla possibilità di creare diverse configurazioni.

Composed of cement with colour aggregate. Available with or without backrest. Its possibility of creating different configurations makes it a versatile system.

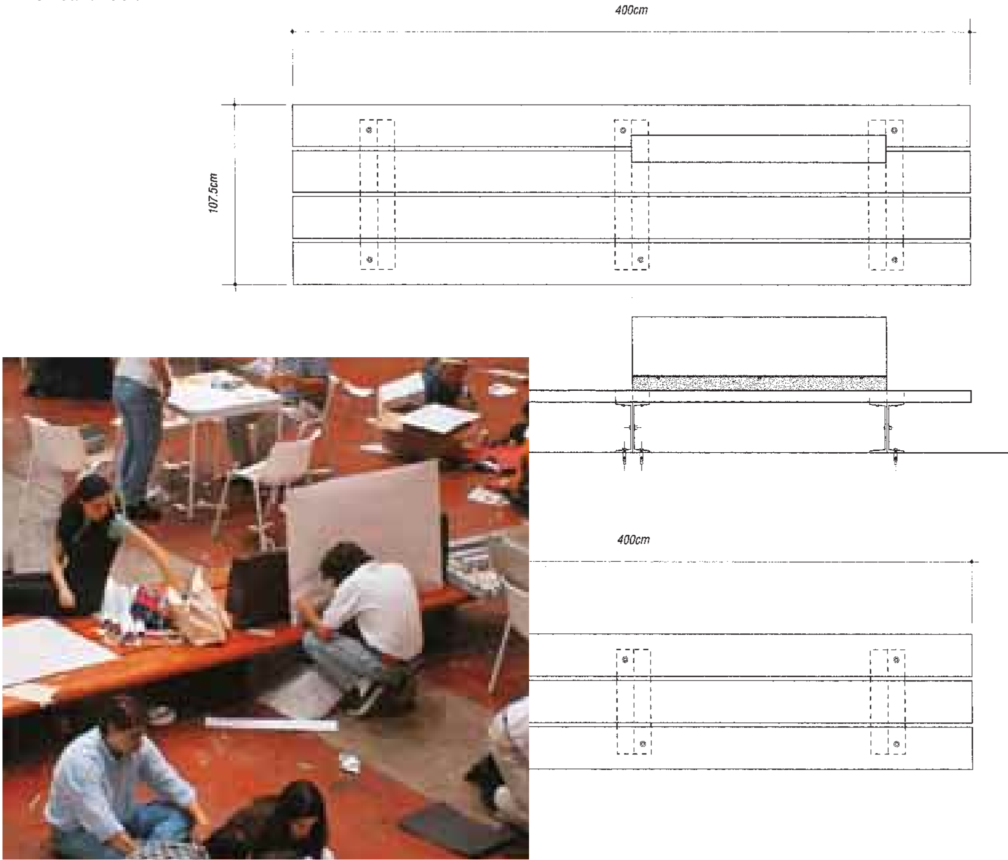






Comunitario

Collaboratori *Collaborators*: Leandro Heine
Anno *Year*: 1997







Sistema di sedute con o senza schienale pensato come un sistema aperto a diverse possibilità di uso. È realizzato in legno di Viapita massello con particolari in essenza di Lapacho. Dimensioni: con schienale cm 37x107,5x400, con altezza cm 44; senza schienale cm 37x80x400.

Seating system with or without backrest designed as a system open to diverse possible uses. Made of Viapita heartwood, with details in Lapacho essence. Dimensions: with backrest 37x107.5x400 cm with a height of 44 cm; without backrest 37x80x400 cm.

Recoleto

Collaboratori *Collaborators*: Leandro Heine, Alejandra Ferrugia
Anno *Year*: 1995

Base realizzata in fusione di alluminio e seduta in essenza di Lapacho argentino, lucidato e impermeabilizzato. Da utilizzare per esterni ma anche per interni, ha dimensioni cm 170x69,7x40,3, altezza schienale cm 72,2.

Base in cast aluminium and seat in polished and waterproofed Argentine Lapacho essence. To be used for exteriors but also interiors, its dimensions are 170x69.7x40.3 cm, backrest height 72.2 cm.





Hoja

Collaboratori *Collaborators*:
Leandro Heine, Alejandra Ferrugia
Anno *Year*: 1995





Base realizzata in fusione di alluminio; seduta e schienale sono realizzati in essenza di Lapacho argentino, lucidato e impermeabilizzato. Dimensioni: cm 210x76,2x40,3; altezza schienale cm 89,5.

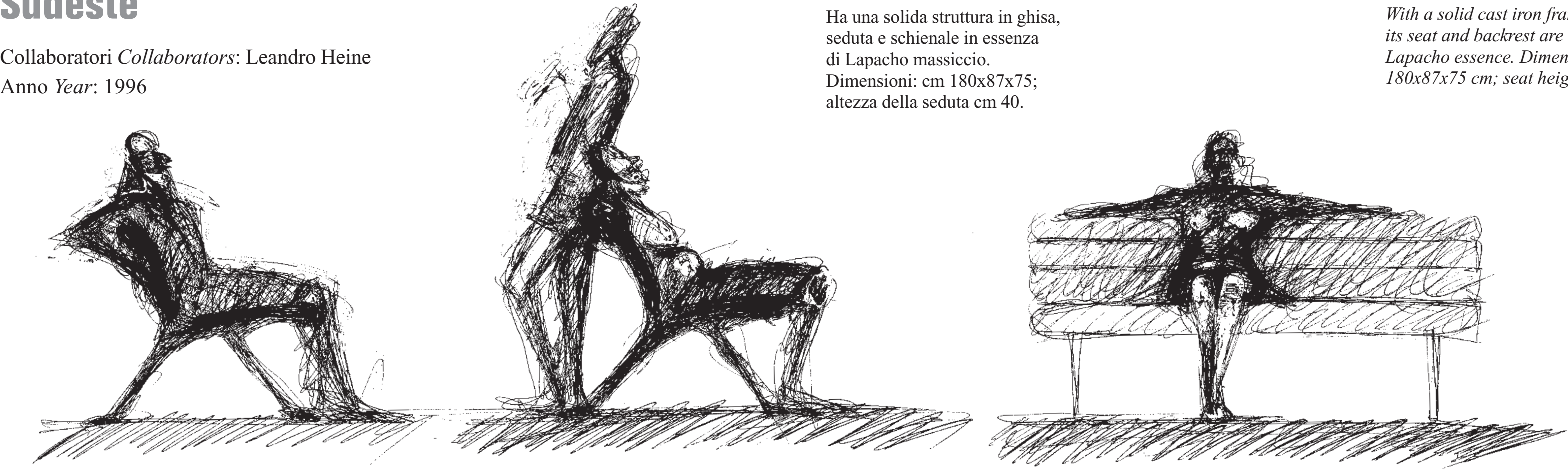
It has a cast aluminium base; seat and backrest in polished and waterproofed Argentine Lapacho essence. Dimensions: 210x76.2x40.3; backrest height 89.5 cm.

Sudeste

Collaboratori *Collaborators*: Leandro Heine
Anno *Year*: 1996

Ha una solida struttura in ghisa, seduta e schienale in essenza di Lapacho massiccio. Dimensioni: cm 180x87x75; altezza della seduta cm 40.

With a solid cast iron frame, its seat and backrest are in sturdy Lapacho essence. Dimensions: 180x87x75 cm; seat height 40 cm.







Cornamusa

Collaboratori *Collaborators*:
Daniel D'Andrea, Alejandra Ferrugia
Anno *Year*: 1993





FOTO GUSTAVO SOSA PINILLA/SUMMA

Prestampati di cemento a forma di bitta collegati tra loro da un'asta di ferro zincato. Dimensioni: cm 50x55x44.

Forepressed pieces shaped like bitts linked one to the other by a galvanized iron rod. Dimensions: 50x55x44 cm.

Domus 802 Marzo *March* '98

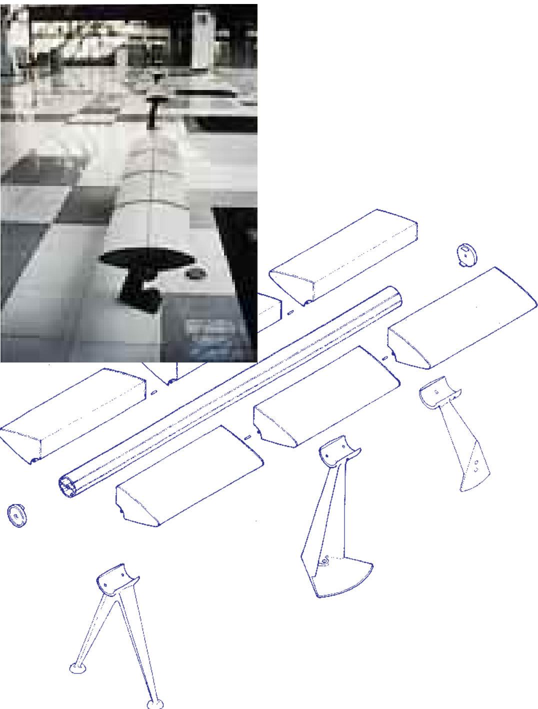
MONTSENY
Design: Leopoldo Milà, 1990

Produttore *Manufacturer:* DAE Diseño Ahorro Energético

Panca dal design semplice che coniuga la ghisa della struttura all'essenza di Iroko utilizzata per il rivestimento di seduta e schienale.
Viene proposta in due versioni: singola, con dimensioni cm 60x57,5x84h, ideale per una seduta informale che si presta a diverse configurazioni; oppure 'lunga', con dimensioni cm 150x57,5x84h, una misura più classica per accogliere tre o quattro persone, eventualmente raddoppiabile. Le gambe sono trattate con lo speciale rivestimento per esterni Oxiron.

A bench with a simple design that matches its cast iron frame with the Iroko essence used to clad the seat and backrest. It is offered in two versions: single, in the dimensions 60x57.5x84h cm, ideal for informal seating in a variety of configurations; or 'long', with the dimensions 150x57.5x84h cm, a more classic measurement to accommodate three or four persons, which can if necessary be doubled. The legs are treated with special Oxiron outdoor coating.







SEVILLE
Design: Rodney Kinsman

Produttore *Manufacturer:* OMK Design

Panca modulare originariamente disegnata per il padiglione della Gran Bretagna all'Expo '92 di Siviglia e poi commercializzata dal 1995. È realizzata con profili di alluminio anodizzato estruso e i componenti individuali sono congiunti senza bisogno di ulteriori fissaggi. Vengono quindi montati su supporti di alluminio fuso fissati al muro o al suolo.
A richiesta sono disponibili tappi per chiudere le estremità delle sezioni del sedile. Dotata di una grande forza e semplicità formale, è ideale per aree di breve attesa, sia in spazi aperti che interni.
Essendo l'intera struttura in alluminio, Seville è idrorepellente ed è interamente riciclabile.
Ogni modulo è lungo 43 cm. Sono disponibili sedute da tre moduli (lungheza cm 135) oppure da sette moduli (lunghezza cm 315).
La larghezza è di 35 cm mentre l'altezza è di 55,5 cm.

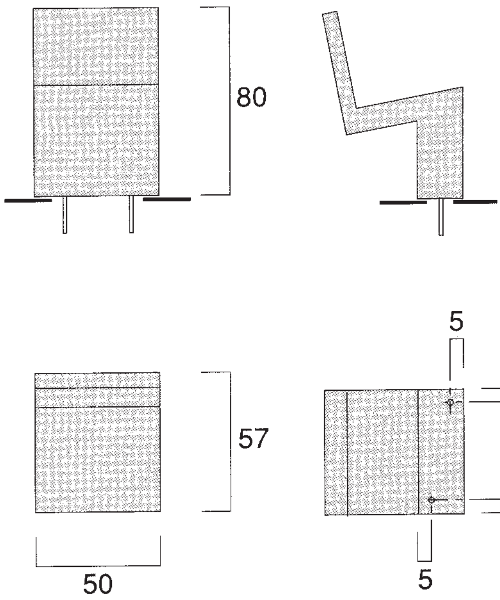
Modular bench originally designed for the British pavilion at the Seville Expo '92 and sold on the market since 1995. It is made with anodized extruded aluminium and the individual components are joined without need of further fastenings. They are then mounted on cast aluminium supports fixed to the wall or ground. By request, caps are also available to close the ends of the seat sections. Endowed with great strength and simplicity of form, it is ideal for short waiting areas, both outdoors and in. Since the whole frame is made of aluminium, Seville is water-repellent and fully recyclable. Each module is 43 cm long. Seats of three (length 135 cm) or seven modules (315 cm) are available. It is 35 cm wide and 55.5 cm high.

NIGRA
Design: Montse Periel, Màrius Quintana, 1994

Produttore *Manufacturer:* Escofet

È una seduta individuale dalla forma semplice ma di forte impatto predisposta per usi differenti. Può essere installata singolarmente oppure in raggruppamenti informali per formare panchine lineari, curve o dall'andamento discontinuo.
Nigra è realizzata in cemento trattato e poi verniciato in colore nero. Misura cm 50x57x80h; ogni singolo elemento pesa 170 Kg.

Individual seating, characterized by a simple but 'strong' shape, ideal for different uses. It can be installed singly or grouped informally to create straight, curved or discontinuous benches. Nigra is made in cement treated and then painted black. It measures 50x57x80h; each single unit weighs 170 kg.





DINO E DINA
Design: James Irvine

Produttore *Manufacturer:* Outside

Panchina in vetroresina e metallo disponibile con o senza schienale. Ha due basamenti in ferro zincato a caldo del diametro di 18 cm flangiati per fissaggio a terra ricoperti da corpibase in alluminio sagomato, acidato e anodizzato argento. La seduta è in vetroresina e ha la scocca interna in acciaio zincato a caldo inserita nella resina. I componenti sono assemblati con viteria, quindi intercambiabili; i bordi sono completamente arrotondati. Ideale per spazi esterni in quanto è idrorepellente e si pulisce facilmente in modo igienico. È disponibile in due colori base (grigio e arancio) e in diversi altri su richiesta. Viene realizzata in quattro dimensioni: cm 200x45x400h (peso 53 kg); cm 140x45x41h (peso 30 kg); cm 200x45x72h (peso 73 kg); cm 140x45x72h (peso 41 kg).

Bench in glass resin and metal, available with or without backrest. It has two bases in hot-galvanized iron with a diameter of 18 cm flanged for ground attachment and covered by base units in shaped, etched and silver-anodized aluminium. The seat is made of glass resin and has an inner core of hot-galvanized steel embedded in the resin. The components are assembled with screws and bolts and are thus interchangeable. The edges are fully rounded. Ideal for external spaces, being water-repellent as well as easily and hygienically cleaned. Available in two basic colours (grey and orange) and various other shades by request. Made in four sizes: 200x45x400h cm (weight 53 kg); 140x45x41h cm (weight 30 kg); 200x45x72h cm (weight 73 kg); cm 140x45x72h cm (weight 41 kg).





VICEVERSA
Design: Miguel Milà, 1995

Produttore *Manufacturer:* Santa & Cole

È una panchina concepita fondamentalmente per esterni, con lo schienale collegato alla seduta tramite un meccanismo che consente di cambiarne l'inclinazione. Sedile e schienale sono in essenza di Bolondo.
Due pezzi simmetrici di ghisa, collocati sulle parti laterali della panchina, fungono da gambe e braccioli e sono collegati tra loro tramite tre tubi, due dei quali sostengono la seduta e il terzo funge da asse per lo schienale.
Dimensioni: cm 196x50x78h.

A bench designed mainly for exteriors, with its backrest joined to the seat by means of a mechanism which allows its inclination to be changed. The seat and back are in Bolondo essence. Two symmetrical pieces of cast iron, placed on the lateral parts of the bench, act as legs and armrests and are connected by three tubes, two of which sustain the seat while the third serves as a back-bar. Dimensions: 196x50x78 cm.

MODULAR
Ramòn Benedito, Josep Lluscá

Produttore *Manufacturer:* Escofet

Sistema di sedute per esterni concepito in due versioni base, concavo o convesso. Ha una forma semplice e sinuosa ispirata alle sedute disegnate da Antoni Gaudí per il Parco Güell di Barcellona. È realizzato in un composto cementizio rinforzato e disponibile nei colori beige e grigio granito, con trattamento idrorepellente. I moduli sono lunghi 190 cm, larghi 65 cm, hanno un'altezza di 71 cm e un peso di 960 kg.

Outdoor seating system designed in two basic versions, concave and convex. With a simple and sinuous form inspired by Antoni Gaudî's seats for the Güell Park in Barcelona. It is made of a cement compound reinforced and available in beige and granite grey, with water-repellent treatment. The modules are 190 cm long, 65 cm wide and 71 cm high. Weight 980 kg.



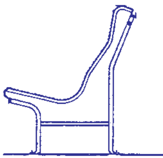
Sedersi all'aperto *Sitting outdoors*

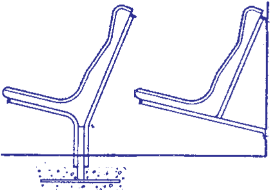
CATALANO
Design Oscar Tusquets e Lluis Clotet, 1974
Produttore ***Manufacturer:*** **B.D. Ediciones de Diseño**

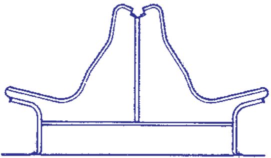
Panca per esterno interamente realizzata in acciaio deployé. È disponibile con cinque differenti tipi di gambe per installazioni a terra e a muro, con sostegno semplice o rinforzato: Catalano è realizzato in moduli da un metro di lunghezza che possono essere uniti tra loro per formare sedute più lunghe. Il particolare materiale usato e la struttura a griglia rende la seduta ideale per tutte le stagioni. Le finiture disponibili sono tre: rivestimento in zinco per un uso normale, galvanizzato a caldo per l'uso in ambienti particolarmente aggressivi, oppure in acciaio inossidabile trattato elettroliticamente. Larghezza cm 77/155, altezza cm 39/89.

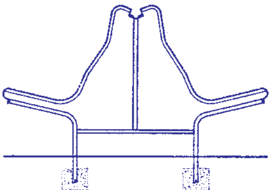
An outdoor bench made entirely of deployé steel. Available with five different types of legs for ground and wall installations, with plain or reinforced support, Catalano is manufactured in modules one metre long which can be joined together to form longer seats. The particular material used and the grille structure make this a seat for all seasons. It comes in three finishes: zinc-plated for normal use, hot-galvanized for use in particularly aggressive settings, or in electrolytically treated stainless steel. Width 77/155 cm, height 39/89 cm.











BLEU
Design: Cécile Planchais, 1989
Produttore ***Manufacturer:*** **Pro Urba**

Una seduta leggera e sinuosa che è fissata tramite due tubi in acciaio inossidabile su un sostegno a forma di ellisse, una forma insolita per un prodotto realizzato in cemento, piacevolmente leggera alla vista. Viene proposta in diverse colorazioni: blu, grigio, rosa o giallo. È realizzata in un'unica dimensione: cm 178x60x43h.

A light and sinuous seat fixed by means of two stainless steel tubes on an elliptical support, which is unusual for a product made of cement, pleasantly light to be looked at. It comes in the colours blue, grey, pink or yellow. Manufactured in one size only: 178x80x43h cm.











BANC-Ú
Design: Helio Piñón, Albert Viaplana, 1988
Produttore ***Manufacturer:*** **Escofet**

Un unico blocco di cemento armato color grigio granito che viene 'alleggerito' da una linea slanciata, scultorea. Lo schienale ricurvo suggerisce possibilità alternative di seduta. Non richiede alcun intervento per la posa in loco: è sufficiente appoggiarlo a terra (pesa 815 kg). Misura 140 cm in lunghezza, 150 in larghezza, ha uno spessore di 10 cm e un'altezza di 43 cm alla seduta e 90 allo schienale.

A single block of granite-grey reinforced concrete, 'lightened' by a graceful, sculptural line. The curved backrest suggests alternative seating possibilities. The bench requires no assistance with installation; it is sufficient to rest it on the ground (it weighs 815 kg). It is 140 cm long, 150 wide and has a thickness of 10 cm. The seat is 43 cm high and the backrest 90.

SZEKELY
Design: Martin Szekely, 1993
Produttore ***Manufacturer:*** **JCDECAUX**

Panca caratterizzata da una forma organica ed elegante, disponibile in versione singola o in una scenografica versione doppia. È realizzata in due soli materiali: acciaio (trattato per essere inalterabile agli agenti esterni con una vernice color grigio metallico) per la struttura e legno (essenza di Iroko) per il pezzo unico che forma seduta e schienale. Viene montata su blocchi di cemento che misurano cm 60x60x50, poi fissati da appositi perni. Dimensioni: cm 223x130 per un'altezza di cm 45,3/39,5 per la seduta e cm 93 per lo schienale.

A bench characterised by an organic and elegant form, available in the single or in a scenic double version. Made in two materials only: steel (treated with a metallic grey paint to be unalterable by eternal agents) for the frame, and wood (Iroko essence) for the single piece forming the seat and backrest. It is mounted on cement blocks measuring 60x60x50 cm, and then fastened by special studs. Dimensions: 223x130 cm for a height of 45.3/39.5 cm for the seat and 93 cm for the backrest.







SEATAIR
Design: Angelo Mangiarotti, 1996
Produttore ***Manufacturer:*** **Arflex**

Seduta pensata per gli aereoporti e i grandi spazi. I sedili si possono comporre in diversi modi: a file angolari o doppie, in linea, concave o convesse, con o senza schienale. Il basamento è in marmo e pietra mentre sedile e schienale sono in poliuretano integrale sostenuti da supporti in fusione di acciaio inox spazzolato. È disponibile una versione su barra con supporti laterali in marmo o in metallo. Può essere corredata da piani di appoggio laterali.

Seating designed for airports and large spaces. It can be composed in different ways: in corner or double rows, in line, concave or convex, with or without backrest. The base is in marble and stone while the seat and backrest are in integral polyurethane supported by brushed stainless cast steel. Available in a version on bar with lateral supports in marble or metal. It can be completed with side tops.

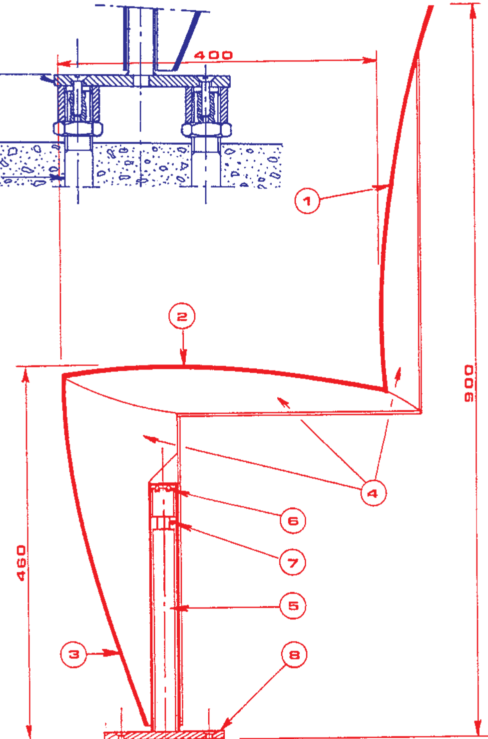


LA VILLETTE
Design: Philippe Starck, 1988
Produttore ***Manufacturer:*** **Fontes de Paris**

È una seduta disponibile solamente in versione singola che ha la caratteristica di poter ruotare su sé stessa e di sembrare come sospesa nel nulla. Questa particolare conformazione consente alla seduta di Starck, progettata per il parco parigino de La Villette, di essere collocata in gruppo in modo abbastanza 'anarchico', dando vita a configurazioni diverse di volta in volta. Viene realizzata in fogli di alluminio preformato (spazzolato o verniciato in differenti colori e trattato per resistere alle abrasioni) ed è fissata a terra grazie a un particolare meccanismo brevettato collocato sull'asse della seduta. Dimensioni: cm 40x47x46/90 di altezza.

Seating system available only in the single version which has the distinction of rotating on itself and of looking as if it were suspended in mid-air. This particular conformation allows Starck's seat, designed for the Paris park of La Villette, to be arranged in groups in a fairly 'anarchic' way, giving rise to configurations that differ each time. It is made with pre-formed aluminium sheets (brushed or painted in various colours and treated against abrasions) and is fixed to the ground by a special patented mechanism housed in the seat axis. Dimensions: 40x47x46/90 height.





Testo di Andrea Lavazza

Text by Andrea Lavazza

City People Light
Scenari per il futuro urbano

City People Light
Scenarios for the urban future

Progetto: Philips Corporate Design

Project: Philips Corporate Design

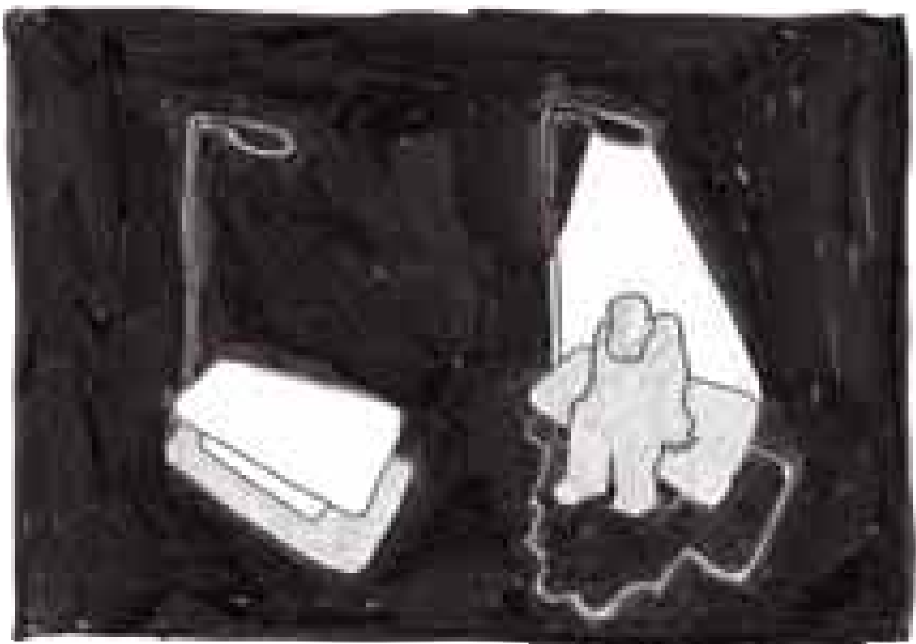
La città cambia, si trasforma, si 'smaterializza', vede il sorgere di bisogni intangibili di identità. La luce può rispondere a queste esigenze, ma per fare ciò è necessario un diverso lavoro di progettazione che riconosca mutamenti e nuovi desideri. City People Light è una risposta a questa sfida e in ciò sta il valore. Le proposte certo escono dalla matita di grandi designer, architetti e urbanisti, ma con il contributo di amministrazioni locali e scienziati sociali che tentano di interpretare le necessità più sentite dalle persone. Sono nate così oltre cento idee sulle quali potranno riflettere e lavorare aziende, città e progettisti.

Cities are changing, being transformed and 'dematerialized': witness the upsurge of intangible identity needs. Light can respond to these demands. But only if a different pledge is undertaken by design to recognize mutations and new desires. City People Light is an answer to this challenge and therein lies its value. The proposals come from the pencils of top designers, architects and planners, but with the contribution of local councils and social scientists who attempt to interpret people's most deeply felt needs. Thus over a hundred ideas have been thought up for corporations, cities and architects to reflect and work on.

"La luce fa parte del modo di pensare l'architettura", sostiene Richard Meier. "La luce fa parte del modo di pensare la città contemporanea" è l'assunto che ha guidato gli ideatori del progetto City People Light. Se si deve mettere in atto un ripensamento della città bisogna partire da chi la abita e non si può affidare il compito solo ad architetti o designer, né tanto meno delegare tutto ai governi locali. La multidisciplinarità, la liberazione della creatività pur all'interno di un paradigma, l'allargamento dei confini concettuali uniti alla costruzione di scenari che tentino di segnare la via a un futuro proteiforme sono elementi che arricchiscono il processo di progettazione e rendono City People Light degno di attenzione più ancora dei risultati finora conseguiti. Un'operazione ambiziosa che ha coinvolto nella fase di ricerca le amministrazioni di Atlanta, Barcellona, Gerusalemme, Londra, Lione, Montreal, Napoli, New York, Oslo, Roma, Shanghai, Sydney e Venezia. E nella fase più prettamente ideativa alcune tra le personalità più sensibili ai temi della città e del suo sviluppo equilibrato: da Koolhaas, van Dansik e Ito a Meier, Seidler e Foster, da Thomas, Hollein e Tschumi a Rogers, Gumuchdjian e Mendini, da Isozaki, Branzi e Venturi a Scott-Brown, Izenour, Hasegawa e Cox.
Che un certo tipo di progettazione, sia più propriamente design, architettura o urbanistica, non possa prescindere da un lavoro preparatorio che faccia propria l'informazione e la sappia 'processare' secondo le modalità d'analisi più avanzate e adeguate è una convinzione che sta guidando da qualche anno il lavoro della Philips come di istituzioni pubbliche e private. Le modalità della ricerca sui nuovi criteri dell'illuminazione urbana, ancor prima che sulle tecniche specifiche, sono illustrate direttamente dalla coordinatrice Josephine Green, non a caso social scientist per formazione accademica, nell'articolo a pagina 64. Tale lavoro preliminare è culminato in un workshop di una settimana, durante il quale sei gruppi multidisciplinari hanno esplorato scenari legati alla città e alla luce secondo diverse variabili socioculturali. Successivamente, in alcuni giorni di sforzo creativo, sono nate oltre cento idee per la città del futuro. Idee non destinate direttamente alla produzione ma intese invece come stimolo e contributo di creatività e immaginazione. Ne è nato quindi il volume *City People Light* che raccoglie la sintesi finale. Lo scopo, nelle parole di Stefano Marzano, direttore del Philips Corporate Design, è quello di "creare ambienti nei quali le persone non solo si sentano sicure ma possano riconquistare un senso di identità e l'orgoglio di essere membri della comunità. Possiamo rendere le città luoghi in cui la gente partecipi di una bellezza condivisa che trascenda la quotidianità e leghi le persone tra loro, al proprio passato e a una nuova, illuminata qualità della vita".
La città è, e sarà sempre più, in cerca di flessibilità ma anche di radicamento a mano a mano che diventa meno 'solida' e strutturata. La luce potrà essere un elemento rilevante per 'personalizzarla', umanizzarla, renderla più bella e vivibile. Ed ecco edifici 'ridisegnati' grazie all'illuminazione, alla proiezione notturna o continua di immagini, magari legate alle attività che si svolgono all'interno; panchine o percorsi che si colorano all'arrivo dei passanti; monumenti illuminabili a scelta dai cittadini grazie a comandi elettronici posti nelle vicinanze...
Dagli scenari socioculturali emerge un bisogno crescente di interazione, partecipazione e socializzazione: la luce è chiamata a costruire spazi che rendano tutto ciò possibile. Ed ecco che con la luce e l'arredamento urbano si tenta di ricreare in una piazza l'intimità di un salotto grazie a un 'caminetto', gigantesche lampade da interni, o tavolini 'intelligenti'. Fibre ottiche che simulano alberi, parchi-ufficio o grandi foto- installazioni con i ritratti degli abitanti dovrebbero invece riattivare le relazioni personali.
Iperstimolazione, ricerca mai esausta del nuovo da controbilanciare con una dimensione più tranquilla e naturale hanno suggerito soluzioni che spaziano dai laser che vengono attivati dal passaggio o che, se attraversati, proiettano informazioni fino all'illuminazione differenziata secondo le stagioni o le condizioni meteorologiche, in modo da contrastare o accentuare gli stati d'animo legati alla situazione climatica.
La città resta comunque soggetto economico che deve conquistare posizioni sul mercato promuovendo sé stessa quasi fosse un prodotto da vendere. Deve distinguersi soprattutto grazie ai sistemi di trasporto e a quelli informativi. La luce gioca qui una delle sue maggiori potenzialità: diversi sono i modi proposti per segnare percorsi, marcare aree, identificare funzioni. Si va da variazioni di colori e intensità a tubi illuminanti a palloni aerostatici luminescenti fino a proiezioni sugli edifici.
Sostenibilità, autenticità e contatto con la natura in una vita frenetica sempre in bilico sul precipizio del caos sono esigenze che la luce può contribuire a soddisfare se essa ridona equilibrio alla frammentata città contemporanea. Schermi che indirizzano la luce del giorno e quella artificiale di lampioni e automobili in modo da migliorare la qualità urbana ed evitare 'inquinamento' visivo sono tra le proposte che più appaiono innovative ed efficaci, seppure da testare in applicazioni su larga scala.
C'è da rilevare infatti che l'assunto di base (il superamento della pura dimensione funzionale della luce), il grande sforzo di analisi, le risorse tecnologiche, le competenze coinvolte avrebbero fatto immaginare una discontinuità più netta nei progetti proposti. Se il cambiamento della città è irreversibile e rischia di spezzarne il fragile equilibrio, le soluzioni dovranno trovare le proprie basi soprattutto in quanto di positivo c'è nel nuovo.
L'ambito denominato "Fear&Hope" (Paura e Speranza) introduce infine il tema della sicurezza, tradizionalmente legato all'illuminazione notturna della città ma anche quello della determinazione delle politiche urbane. Al termine del volume si afferma che nonostante tra teoria e pratica vi sia spesso un divario non si deve rinunciare a un intervento centralizzato, né si può lasciare campo libero alla iniziativa spontanea che spesso ha un'ottica di breve periodo e non produce una società orientata alla qualità. Ma si fa anche un chiaro richiamo alla partecipazione democratica dei cittadini, delle istituzioni economiche e degli specialisti, che devono essere tutti coinvolti nel processo decisionale. Non viene dimenticato il ruolo dell'impresa che è chiamata ad "accettare la sua responsabilità" a fare ricerca e a realizzare la nuove qualità estetiche e creative della luce, elemento sempre più importante nel contesto urbano.



1



2

Hans Hollein: "È importante scoprire che grazie alla luce si possono soddisfare certi bisogni quotidiani e dare loro una nuova dimensione spirituale, artistica e mentale".

Hans Hollein: "It is important to discover that through light you can make use of certain daily needs and give them another spiritual, artistic and mental dimension".

1 La luce può servire a 'camuffare' e ridisegnare edifici brutti e grigi dando loro un nuovo profilo e una nuova forma.
2 La panchina è illuminata per segnalarne la presenza, quando ci si siede si accende il lampione adiacente.
3 Per creare 'atmosfere' particolari sugli edifici vengono proiettate immagini che possono variare dagli iceberg quando fa molto caldo a scene di festa nei periodi deputati.

1 Light can serve to 'camouflage' and redesign ugly, dull buildings by giving them a new profile and form.
2 The park bench is illuminated to mark its presence, and when a person sits on it the adjacent lamp is turned on.
3 To create particular 'atmospheres' on buildings, images are projected onto them which may range from icebergs when the weather is very hot, to festive scenes at appointed periods.

Roma: "Roma è come una vecchia signora. Non possiamo illuminarla troppo... si vedrebbero tutte le rughe".

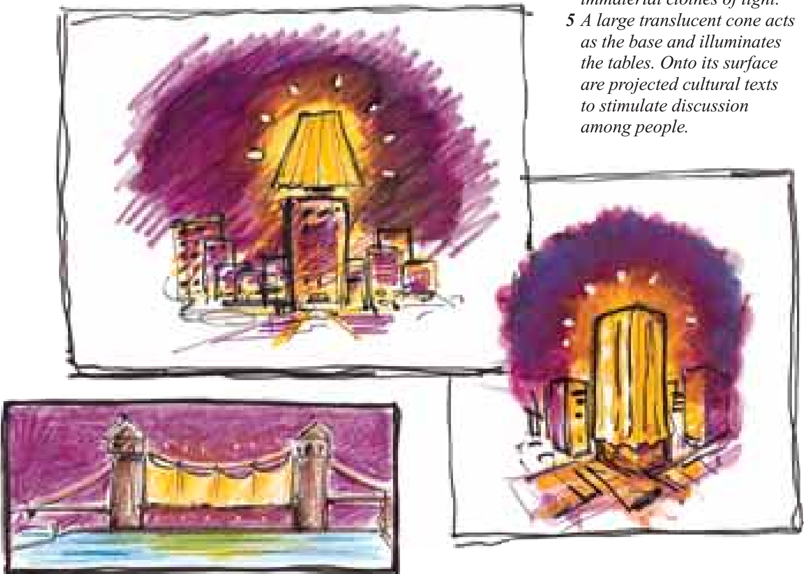
Rome: "Rome is like an old lady. We can't overlight it... all the wrinkles would come out".



3

4 Di notte veli architettonici rivestono edifici, ponti e monumenti con un abito immateriale fatto di luce.
5 Un grande cono traslucido fa da base e illumina i tavolini. Sulla sua superficie vengono proiettati testi culturali per stimolare la discussione tra le persone.

4 At night, architectural veils are cast over buildings, bridges and monuments with immaterial clothes of light.
5 A large translucent cone acts as the base and illuminates the tables. Onto its surface are projected cultural texts to stimulate discussion among people.



4



5

Bernard Tschumi: “Se si vede Las Vegas di giorno e di notte, si vedono due città diverse. Ma l’interessante è che si arriva al punto in cui non si ha più una definizione diurna e una notturna. La definizione cambia costantemente”.

Bernard Tschumi: “If you see Las Vegas during the day and at night they are different things, but what is interesting is that you arrive at the point where you don’t have a day definition and you don’t have a night definition: it’s a constantly changing definition”.



1

“Light is part of the way *we think about architecture”, maintains Richard Meier. “Light is part of our way of thinking of contemporary cities” is the assumption that guided the authors of the City People Light project. Any rethink about cities has got to start from their inhabitants, a task that can’t be left only to architects or designers, nor still less delegated entirely to local government. Multidisciplines, the liberation of creativity albeit within a paradigm, and the widening of conceptual borders – combined with scenarios devised to pave the way to a versatile future – are all elements that enrich the project process and make City People Light worthy of attention even more than the results so far achieved.*
The research phase of this ambitious operation involved the city councils of Atlanta, Barcelona, Jerusalem, London, Lyons, Montreal, Naples, New York, Oslo, Rome, Shanghai, Sydney and Venice; and, in its more strictly ideational stage, some of the personalities most sensitive to the issues posed by cities and their balanced development: from Koolhaas, van Dansik and Ito to Meier, Seidler and Foster, from Thomas, Hollein and Tschumi to Rogers, Gumuchdjian and Mendini, from Isozaki, Branzi and Venturi to Scott-Brown, Izenour, Hasegawa and Cox.
That a certain type of design, architecture or town-planning must go through a preparatory task of data processing based on the most advanced analysis, is a conviction which for a number of years has informed the work done by Philips, along with other public and private institutions. The procedures for researching new criteria, still more than the actual procedures of new urban lighting are directly illustrated, in the article on page 64, by project coordinator Josephine Green, who is not by chance a social scientist by academic training. This preliminary task culminated in a one-week workshop, during which six multi-disciplinary groups explored scenarios connected with cities and light, according to different socio-cultural variables. Then, after a few days of creative effort, more than a hundred ideas for the future city were born; ideas not directly intended for production but as a stimulus and contribution to creativity and imagination.
The result was the book titled City People Light, *a summing-up of the project. The ultimate aim, explains Stefano Marzano, Philips Corporate Design manager, is to “create environments in which people not only feel safe, but can regain a sense of identity and pride in belonging to a community. We can turn cities into places where people feel involved in a shared beauty which transcends ordinarinessand links people to one another, to their past and toa new, illuminated quality of life”.*
The city is, and will increasingly be, looking for flexibility, but also for roots, as it gradually gets less ‘solid’ and structured. Light can be a relevant element of its ‘personalization’ and humanization, making it lovelier and more liveable. Hence the prospect of buildings ‘redesigned’ with the aid of illumination or the nocturnal or continuous projection of images, linked perhaps to the activities carried out within them; of seats, benches or footpaths that change colour as people approach them; of monuments that can be lit up as desired by citizens simply by pressing a few electronic control switches located nearby…
The socio-cultural scenarios reveal a growing need for interaction, participation and socialization, with light being summoned to create spaces which will fulfil that need. So light and urban furniture will attempt to re-create in a city square the intimacy of a sitting-room, thanks to a ‘fireplace’ and giant-size indoor lamps, or ‘intelligent’ occasional tables.
Meanwhile optical fibres simulating trees, office-parks or large-scale photo-installations with portraits of inhabitants, would help to boost relationships between people. Hyperstimulation, and a never-exhausted search for the new, to be offset by a quieter and more natural dimension, suggested solutions ranging from lasers activated by passers-by or which, when crossed, project information onto an illumination that will vary according to the season or weather, so as to contrast or accentuate moods influenced by climate. The city in any case remains an economic proposition that has to earn a place on the market by promoting itself as if it were a product. It must distinguish itself above all through its transport and information systems. And this is where light performs a major potential role: with a diversity of proposed ways of marking out routes and areas or identifying functions. Ranging from variations of colour and intensity, to illuminating tubes, luminescent aerostatic balloons and projections onto buildings. Sustainability, authenticity and contact with nature, in a hectic life forever on the brink of chaos, are requirements which light can help to meet.
To do so, it must be able to restore an equilibrium to the fragmented contemporary city. Screens that manipulate daylight and the artificial light of street-lamps and cars to improve urban quality and to avoid visual ‘pollution’, are among the proposals that seem to be the most innovative and effective, though still to be tested in large-scale applications.
It is to be noted in fact that the basic assumption (of superseding the pure functional dimension of light), the drive to improve methods of analysis, technological resources and the fields of competence involved would have suggested a sharper discontinuity among the projects proposed. If change in cities is irreversible and liable to upset their frail balance, the solutions will have to lie mainly in whatever the new has to offer that is positive. Finally, the area denominated “Fear&Hope” introduces the matter of safety, traditionally associated with the lighting of cites, but also that of urban policies. At the end of the book it is stated that, although there is often a gap between theory and practice, a centralized action should be pursued. Nor can the field be left free to spontaneous initiative, which often favours a short term outlook and does not produce a quality-oriented society. But a clear reference is also made to democratic participation by citizens, economic institutions and specialists, who must all be brought into the decision-making process.
The role of businesses expected to “accept their responsibility” is not forgotten either. That role is to carry out research and to achieve the new aesthetic and creative qualities of light, as an increasingly important element of our urban context.



2



3

1 Una colonna di forma organica di notte si illumina in vari modi reagendo alla presenza di persone e fungendo da punto di riferimento nell’oscurità.
2 Un tubo luminoso di facile installazione può servire a segnare strade e percorsi.
3 Un fascio di raggi laser copre lo spazio di una piazza diviso in una griglia. Quando qualcuno entra in un riquadro interrompendo il raggio vengono proiettate a terra informazioni di vario tipo.

1 *A column of organic form is illuminated by night in various ways by reacting to the presence of people and serving as a landmark in the darkness.*
2 *An easily installed luminous tube can serve to indicate streets and routes.*
3 *A beam of laser rays covers the space of a square divided into a grid. When someone enters a square and interrupts the ray, various types of information are projected onto the ground.*

4 Telecamere all’esterno e all’interno della metropolitana riprendono l’ambiente circostante. Le immagini delle strade vengono proiettate nelle stazioni, mentre quelle delle gallerie sono visibili su schermi posti in superficie. Si dà così trasparenza alla città.
5 Caminetti urbani dovrebbero avere lo stesso ruolo di quelli tradizionali: dare luce e ‘calore’ per un ambiente più confortevole.
6 Palloni illuminati possono servire da punto di riferimento in città caratterizzate da piante regolari ed edifici molto alti.

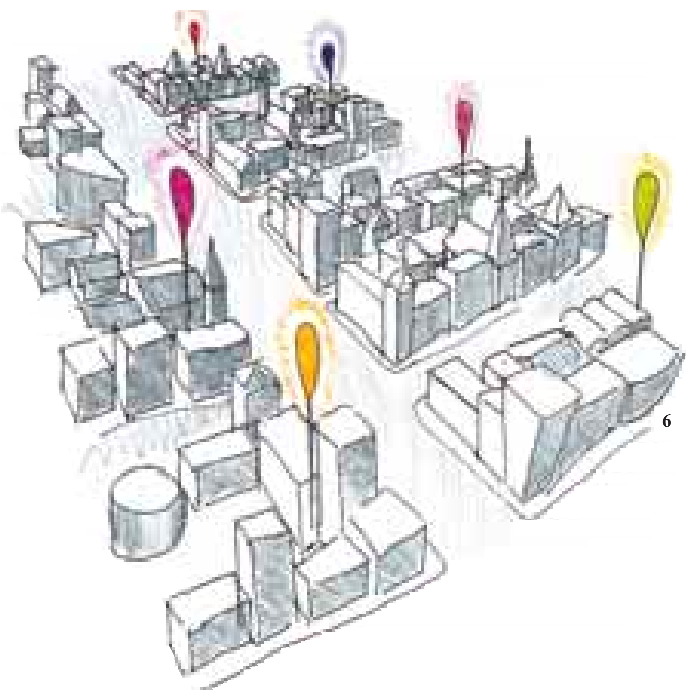
4 *Telecameras outside and inside the Metro film its surroundings. Pictures of the streets are projected into stations, while those of the tunnels are visible on screens located on the surface. A transparency is thus given to the city.*
5 *Urban ‘fireplaces’ should play the same role as traditional ones, namely to provide light and ‘warmth’ for a more comfortable atmosphere.*
6 *Illuminated balloons can serve as reference points in cities characterised by regular plans and very high buildings.*



4



5



6

Italo Rota: “L’industria deve proseguire la sua ricerca tecnologica senza però trasformarsi in una ‘fabbrica’ di tecnocrati. Il rischio è che le multinazionali creino una tecnocrazia che ci dia benefici di cui non disponevamo prima, ma che ci escluda dalle decisioni”.

Italo Rota: “Industry has to continue its research into technology without making itself into a ‘factory’ of technocrats. The risk is that multinational create a technocracy that gives us qualities that we didn’t have before, but in exchange does not let us get involved”.

Josephine Green
Una prospettiva socioculturale per la città del futuro

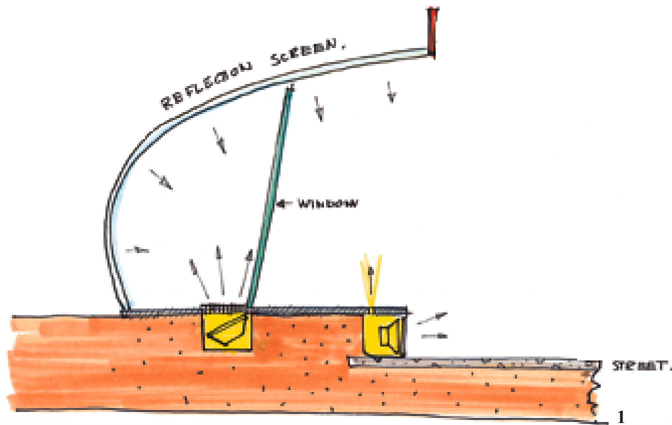
Oggi, quando si progettano e si sviluppano nuovi prodotti, è cosa comune ragionare in termini di bisogni e desideri socioculturali e di "nuovo consumo", ma non è altrettanto comune farlo quando si pianificano e si costruiscono città o pezzi di città. La città è sempre più un prodotto che, in un mercato fortemente competitivo, deve vendere sé stesso per attrarre popolazione e investimenti. Come ogni altro prodotto deve rispondere al nuovo spirito, ai nuovi desideri e alle nuove sensibilità del consumatore. Allo stesso tempo il design sta diventando sempre più il fattore chiave del *marketing mix* di un prodotto, come insieme di forma e funzione, di bisogni materiali e immateriali. I designer, gli architetti e gli urbanisti, come gli esperti di marketing prima di loro, si servono della conoscenza e dell'analisi dei nuovi bisogni e dei nuovi desideri per ottenere il giusto equilibrio di fattori. Si va affermando sempre più, inoltre, la prospettiva etica secondo la quale le città oggi vanno pensate per chi le abita e per soddisfarne i bisogni, funzionali e non. Gli abitanti, una volta di più, sono al centro dell'attenzione. Il progetto, battezzato *Urban Re-Humanization* ("Riumanizzazione urbana"), assumeva come ipotesi di partenza la centralità delle persone e il crescente interesse per una migliore qualità della vita nei centri urbani. Analizzava l'area delle nuove sensibilità come punto di partenza delle concezioni urbanistiche. Philips Corporate Design ha commissionato a Trends Lab la configurazione di alcuni scenari della città del futuro e delle corrispondenti concezioni dell'illuminazione. Queste ultime, a loro volta, erano destinate ad alimentare il processo progettuale dello sviluppo di una futura illuminazione urbana in linea con lo spirito dei tempi, che costituisse un contributo alla futura qualità della vita.
Gli strumenti metodologici utilizzati per giungere a configurare gli scenari urbani futuri sono stati una ricerca teorica, che ha preso in esame le concezioni più avanzate della teoria e della pratica urbanistica e i nuovi modelli urbani, e una serie di interviste, a livello mondiale, con responsabili dell'amministrazione locale e con architetti e urbanisti di fama internazionale. Le informazioni ottenute da queste fonti sono state utilizzate per arricchire e verificare la "Matrice della nuova sensibilità", uno strumento di analisi socioculturale elaborato in esclusiva dalla Trends Lab. Un esempio tratto dalla matrice può servire a illustrare meglio il processo. Incrociando il fattore sociodinamico *Soggettività* (il desiderio di esprimere sé stessi e di realizzarsi) con *Velocità temporale* (l'accelerazione del tempo) viene in luce una crescente esigenza di flessibilità e di personalizzazione che permette di sfruttare pienamente la molteplicità delle possibilità e delle occasioni disponibili. La risposta in termini urbanistici a questa crescente sensibilità è la *Città polivalente*, in grado di offrire risposte a una società fondata non tanto su una cultura produttiva quanto su una cultura dell'informazione in cui lavoro, vita personale e gioco vanno sempre più sovrapponendosi. L'accento cade meno sull'edilizia e sulla sua funzione specifica, privilegiando invece l'agilità, la flessibilità e la trasformabilità di uno spazio in grado di prestarsi a continui mutamenti. Un'architettura evolutiva. Ciò a sua volta implica un'illuminazione in grado di creare in misura crescente uno spazio flessibile, che si definisce e si trasforma in un istante, e un'illuminazione personalizzata realizzata su misura. A ricerca compiuta inizia l'immersione dei designer negli scenari urbani del futuro. Sociologi e designer lavorano insieme per "vivere concretamente quanto più sia possibile le sfumature e le esperienze di ogni scenario futuro, allo scopo di stimolare e focalizzare la creatività e l'invenzione di nuove idee di prodotto/sistema/servizio". È solo uno degli esempi di come l'individuo e i suoi nuovi bisogni possano costituire il trampolino per lo sviluppo di prospettive future nel mondo del design. Grazie a questa esperienza i designer sono in grado di comprendere il mutamento socioculturale e parlarne il linguaggio; delineare nuovi collegamenti e nuovi panorami; fondare e alimentare la creatività nello spirito del nostro tempo; dar forma al futuro immaginandolo e creandolo con conoscenza di causa.

Josephine Green
A socio-cultural approach to future cities

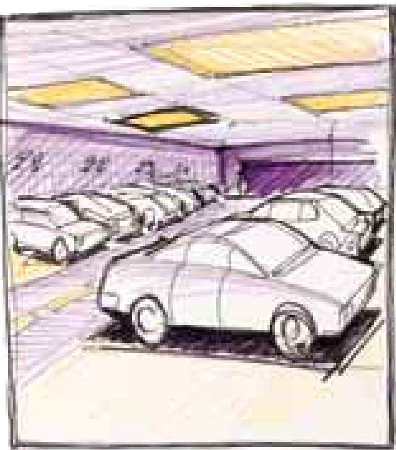
It is now common place to reason in terms of socio-cultural and emerging consumer needs and desires when designing and developing new products, but it is not so common to do so when planning and developing cities or rather bits of cities. The city is always more a product that, in a highly competitive market, needs to sell itself in order to attract people and investments. Like any other product, it needs to respond to the emerging spirit, desires and sensitivities of the consumer. At the same time design is increasingly becoming the key element in a product's marketing mix, as form and function, tangible and intangible needs blend. Designers, architects and urban planners, like marketing people before them, can benefit from understanding and exploring emerging needs and desires in order to get the mix right. There is, furthermore, a growing ethical view that cities are actually about people and about satisfying their functional and non functional needs. People are once more taking up center stage.
The project, called "Urban Re-Humanization" already presumed a people centeredness and a growing concern for an improved quality of life in urban centers. To explore the issue of emerging sensitivities as a starting point for urban visions, Philips Corporate Design commissioned Trend Lab to highlight some future city stories and their corresponding lighting concepts.
These, in turn, were to feed into the design process in developing future urban lighting that was both on line with the spirit of the times and a contribution to future quality of life.
The methodological tools used to arrive at envisaging future city stories consisted in desk research to analyse the most forward thinking on urban theory and practise and on new urban models and personal interviews both with City Mayors and international renowed architects and urbanists worldwide.
The information from these sources was used to enrich and verify the "Emerging Sensitivity Matrix", a tool of socio-cultural analysis exclusive to Trends Lab. An example from the Matrix will hopefully explains better.
By crossing the socio-dynamic force Subjectivity *(the desire for self expression and realisation) with* Time Fast *(the speeding up of time) what arises is an increasing search for flexibility and personalization in order to take full advantage of the many possibilities and opportunities offered.*
The response to this growing sensitivity in terms of the city is the Multiple City which is able to respond to a society based less on a production culture and more on a software culture where working, living and playing increasingly overlap.
The issue becomes less about the building and its specific function and more about an agile, flexible and transformative space capable of encompassing constant change. An evolutionary architecture. This, in turn, implies a lighting that can increasingly create flexible space, that can define and transform in a moment, as well as a custom built personalized lighting.
With the research completed the designers full immersion in the city futures begins. Sociologists and designers work together to "live as much possible the nuances and experiences of each future story in order to inspire and focus creativity and the invention of new product/system/service concepts.
This is just one case study of how the individual and her/his emerging needs can be the spring board for developing future visions within the design world. Through this experience designers are able to: gain the knowledge and language of socio-cultural change; make new connections and patterns; ground and charge their creativity on the evolving Zeitgeist, shape the future by imagining and creating it in informed way.

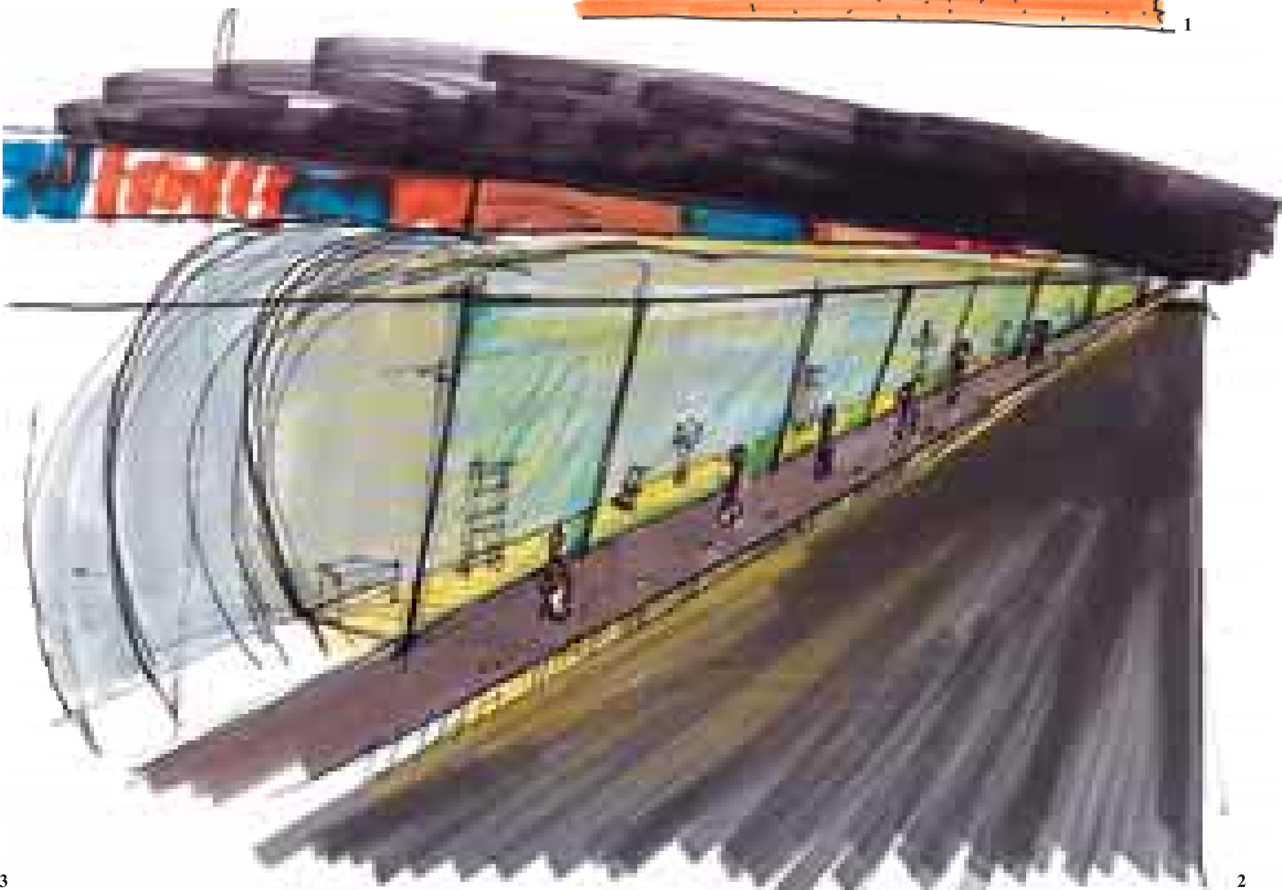
1,2 Per diminuire l'inquinamento luminoso, vetrine e insegne andrebbero costruite in modo da orientare l'illuminamento solo in senso orizzontale, grazie anche a uno schermo riflettente. Alcune luci potrebbero essere poi integrate nel fondo stradale.
3 Una faretto posto al centro delle piazzole dei parcheggi sotterranei segnala sul soffitto se il posto è libero.

1,2 *To reduce light pollution, shop-windows and signs would be made in such a way as to orient the illumination horizontally only, thanks also to a reflecting screen. Some lights could then also be integrated into the street surface.*
3 *A spotlight placed at the center of underground parking squares indicates on the ceiling whether the place is vacant.*



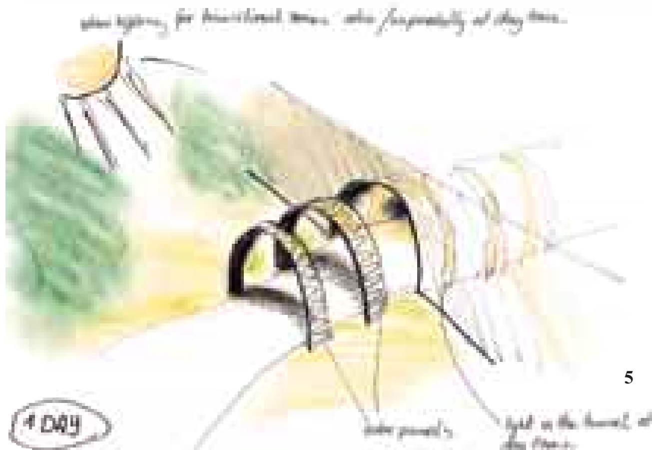
1


3


2

4 Un bastone da passeggio luminoso da usare nelle zone buie della città: potrebbe essere lasciato fuori dalle abitazioni in appositi punti di ricarica e servire lì come lampione.
5,6 Alcune zone di transito coperte possono sfruttare di giorno la luce del sole grazie a materiali trasparenti e di notte l'energia solare accumulata per alimentare le lampade.

4 *A luminous walking-stick to be used in dark areas of the city. It could be left outside houses in special recharging points and in the meantime serve as a street-lamp.*
5,6 *Covered transit zones can exploit sunlight thanks to transparent materials during the day and by night to accumulated solar energy to power the lamps.*



5


4



6

Chermayeff & Geismar Inc.

Testo di Giuseppe Basile

La difficoltà di essere semplice

Text by Giuseppe Basile

The difficulty of being simple

Parlando di spazio pubblico entrano in gioco tutte le discipline progettuali e artistiche, in una fusione che ne evidenzia le affinità ma che paradossalmente ne rimarca anche la particolarità creativa e processuale. Ivan Chermayeff e Thomas Geismar, in quarant'anni di attività, hanno saputo esprimere la necessità di far convivere tutto ciò nel concetto, fin troppo angusto per la loro opera, di "graphic designer". Presentiamo qui alcuni loro lavori paradigmatici e i progetti più recenti, oltre a una riflessione scritta specificamente per *Domus* su arte e design negli spazi pubblici.

The subject of public space brings into play all the disciplines of design and art, comprising their affinities but paradoxically also picking out the peculiarities of their creation and processes. Ivan Chermayeff and Thomas Geismar, in their forty-year career, have succeeded in expressing the necessity to bring all this together within the concept – all too narrow as far as their encyclopedic output is concerned – of "graphic design". We present here some of their paradigmatic works and most recent designs, plus a reflection specially written for* Domus *on art and design in public spaces.

Nel 1960, in occasione di una conferenza internazionale, Saul Bass (il designer recentemente scomparso che ha rivoluzionato il manifesto cinematografico creando immagini passate alla storia della grafica contemporanea) ribadiva il concetto che il "graphic designer deve evitare di ricercare nuove possibilità entro le sfere limitate della comunicazione visiva e deve invece allargare i propri modi di pensare". D'altra parte molti, significativi esempi lo avevano e hanno continuato a dimostrarlo in tutte le discipline cosiddette creative.

Nello stesso anno, a New York, Ivan Chermayeff e Thomas Geismar fondarono lo studio che porta il loro nome, dandosi un principio progettuale molto ampio che li avrebbe portati a frequentare tutti i settori creativi, in continuità con ciò che già nel 1957 avevano intrapreso assieme a Robert Brownjohn (vero genio della comunicazione, cui si devono tante intuizioni tecnico espressive che oggi ritroviamo prodotte o 'riprodotte' grazie al mondo multimediale, ad esempio le sigle studiate per i film di James Bond, in cui i testi introduttivi vengono proiettati su corpi di donna o, viceversa, i corpi si muovono nel buio evidenziati solo dalla luce dei testi proiettati su di essi).

Già in quegli anni il lavoro di Chermayeff e Geismar era orientato in varie direzioni: dalla grafica pura a quella pubblicitaria con una grande produzione di immagini coordinate per importanti società, tra cui Chase Manhattan Bank, Xerox, Mobil. Proprio per quest'ultima crearono una serie di manifesti per sponsorizzazioni culturali che, per molti aspetti, riassume il loro concetto progettuale. Esso prevede l'utilizzo di tutte le tecniche espressive: le bellissime citazioni di Matisse si alternano a significative composizioni tipografiche fino agli splendidi collage, autentiche realizzazioni artistiche capaci, sempre e comunque, di comunicare il messaggio in modo chiaro e diretto. Benché gli elementi utilizzati siano talvolta di natura allegorica, un principio di chiarezza rimane alla base di tutta l'opera di Chermayeff e Geismar. La notevole capacità di utilizzare il segno artistico come quello tecnico non è mai fine a sé stessa, ma è uno dei mezzi cui attingere per trovare gli strumenti più congeniali al messaggio da comunicare. Altrettanto significativi gli allestimenti: in essi la grafica diventa tridimensionale, si fonde con l'architettura e con essa viene letta e visitata. Grafica che non risulta mai 'chiassosa', ma neppure 'noiosa'. Capace, come succedeva per Charles & Ray Eames, di creare emozioni e meraviglia mentre spiega e informa. Un ottimo esempio si ha già nella mostra "Streetscape", realizzata al Padiglione USA dell'Esposizione Universale di Bruxelles nel 1958, ma molti altri fino a oggi potrebbero essere gli interventi da segnalare.


1


2


3


4

1 *Cat at the Schweizerhof*, collage, 570x760 mm, 1982.
2 *Italian Benefit*, collage, 285x385 mm, 1982.
3 *North Africa*, collage, 285x385 mm, 1985.
4 Fontana al St. Louis Children's Zoo, 1969.
5 Insegna "9" sulla 57ª West a New York per la Solow Building Co. Questo intervento del 1972, diventato un riferimento urbano famosissimo, rispecchia la ricerca di Chermayeff sulle 'dimensioni'.
6 *Between the Wars*, manifesto per la Mobil Corporation, 46x30 cm, 1977. È qui chiara la scelta di elementi simbolici (elmetti e cappello civile) per rafforzare il messaggio senza togliere chiarezza.

1 Cat at the Schweizerhof, *collage, 570x760 mm, 1982.*
2 Italian Benefit, *collage, 285x385 mm, 1982.*
3 North Africa, *collage, 285x385 mm, 1985.*
4 *Water Fountain, St. Louis Children's Zoo, 1969.*
5 *Sign "9" on 57th West in New York, for the Solow Building Co. This 1972 design, which has become a famous urban landmark, mirrors Chermayeff's feelings about 'dimensions'.*
6 Between the Wars, *a poster for the Mobil Corporation, 46x30 cm, 1977. Here the striking choice of symbolic elements (the helmets and the civilian hat) clearly lend impact to the message without in any way diminishing its clarity.*

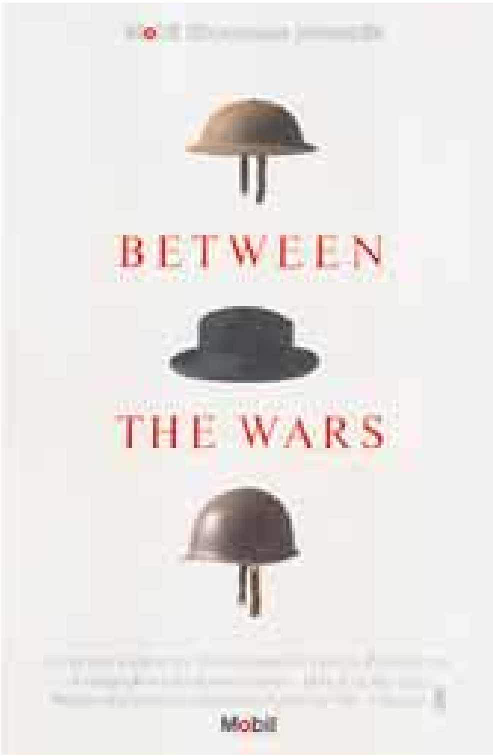

5

Il rapporto diretto di Chermayeff e Geismar con l'arte è testimoniato dalla stretta collaborazione con il MoMA di New York, presso il quale sono conservati alcuni loro lavori, e da altri rilevanti incarichi ottenuti da musei americani. Dall'analisi di progetti quali il St. Louis Children Zoo e da altre importanti realizzazioni emerge invece un altro aspetto del mestiere di 'designer', quello sociale: per cui chi progetta si occupa dell'uomo, cercando di capire che cosa serva alle persone.

Lo studio Chermayeff & Geismar Inc., che oggi si avvale di altri due partner, John Grady e Steff Geissbuhler, e di alcuni associati, si è infatti molto impegnato nella progettazione di spazi ricreativi, nei quali la funzione, talvolta didattica, nulla toglie alla struttura di luogo dedicato allo svago. Nel Kidpower Park, per esempio, i ragazzi possono giocare e contemporaneamente comprendere alcuni aspetti della scienza moderna, imparando all'interno di una sorta di Luna Park.

Per questo numero di *Domus* dedicato allo spazio pubblico Ivan Chermayeff ha scritto alcune osservazioni sul progetto urbano nel rapporto tra designer e artista, indicando gli aspetti che ne identificano la funzione ed evidenziando, con la chiarezza che lo contraddistingue, gli ambiti problematici.

E, come nei suoi lavori, ci insegna a capire guardando, molto semplicemente.



6





In basso, una veduta della mostra "Streetscape" al padiglione statunitense della Fiera Mondiale di Bruxelles, 1958.

Below, a view of "Streetscape" exhibition, U.S. Pavilion, Brussels World's Fair, 1958.









Heritage Trails New York, 1997.
Il dedalo di strade del centro di Manhattan costituisce la parte storicamente più significativa della città, ma il labirinto rischia di confondere passanti e turisti. Per segnalare ed evidenziare il patrimonio di New York, vengono applicari sui marciapiedi bolli in plastica che realizzano un ventaglio di percorsi. I percorsi conducono ai punti più importanti della città dove cartelli illustrano le bellezze architettoniche e rievocano le personalità che contribuirono allo sviluppo della zona. Vengono organizzati regolarmentegiri turistici con il supporto di mappe colorate e libretti esplicativi.

Heritage Trails New York, 1997.
The dense streets of downtown Manhattan are the most historic in the city, but the maze of narrow streets is confusing to visitors and workers. To clarify and highlight New York's heritage, thermal plastic dots in different colors are imbedded in the sidewalks, designating a choice of trails. The trails lead past, historic landmarks where free-standing signboards highlight New York's architectural past and reveal the personalities who formed this part of the city. Tours for tourists and visitors are regularly organized, and supplemented by a series of colorful maps and folders.

At an international conference in 1960, *Saul Bass (the designer who died recently and who started a revolution in movie posters by creating images that have gone down into the history of contemporary graphics) used to stress the concept that "graphic designers must avoid looking for new scope within the limited spheres of visual communication, and should instead widen their own ways of thinking", as indeed numerous eminent examples had, and continue to demonstrate in all the so-called creative disciplines.*

That same year, in New York, Ivan Chermayeff and Thomas Geismar founded the firm that bears their names, setting themselves a very broad design principle that was to take them into all creative sectors. Their work continued what they had started with Robert Brownjohn, in 1957. (Brownjohn was a true communication genius, whose many technical and expressive intuitions are today produced or 'reproduced' by multimedia, as in the titles of James Bond films, where the introductory credits are projected onto women's bodies or, vice versa, the bodies move about in the dark, picked out only by the light of the names projected onto them).

In those years the work of Chermayeff and Geismar was already turning in a variety of directions: from pure to advertising graphics, with a large output for major corporations among which were Chase Manhattan, Xerox and Mobil. For this last in fact they created a series of posters for cultural sponsorships. These in may ways sum up their concept of design, which embraces all expressive techniques. The beautiful excerpts from Matisse take turns with significant typographic compositions, right through to the splendid collages, genuine artistic accomplishments in their own right capable. Whatever their medium, it always and in any case gets the message across loud and clear. Although the elements used are sometimes allegorical, this principle underlies all the work of Chermayeff and Geismar: their remarkable knack of using art as if it were somehow technical is never an end unto itself, but is one of the means drawn upon to pick the tools most congenial to the message to be communicated. Equally significant are their exhibition designs, where graphics become three-dimensional, blending into architecture, to be read and visited together. Their graphic design never looks 'noisy', but not 'boring' either. It has the power, as did that of Charles & Ray Eames, to arouse emotion and astonishment while explaining and informing. An excellent example is that of the "Streetscape" exhibition, mounted at the US Pavilion for the World Expo in Brussels in 1958 – though many of the other works done since then could deserve equal mention. The direct relationship between Chermayeff and Geismar and art is reflected in their close collaboration with the MoMA in New York, where a number of their works are kept, and by other relevant commissions received from American museums. Meanwhile from projects like the St Louis Children's Zoo and other important achievements emerges a different aspect of the 'designer's craft: the social one, whereby the person designing is concerned with humankind, in an attempt to understand what people really need. Chermayeff & Geismar Inc., which today has four other partners, John Grady and Steff Geissbuhler, and a number of associates, has also been deeply committed to the designing of recreational facilities, where the occasionally didactic function in no way detracts from them as place-structures assigned to leisure. In the Kidpower Park, for instance, kids can play and at the same time comprehend aspects of modern science while learning within a sort of Amusement Park. Design here can thus serve human beings and their environment.

For this number of Domus *devoted to public space, Ivan Chermayeff has written a few comments on urban design in the relation between designer and artist, indicating those aspects that identify and characterise the function and stressing, with his usual distinctive clarity, the problems that can be involved.*

And, as in his works, he teaches us to understand by looking at them, very simply.





Science City, 1996.
In un importante crocevia, dove la 34ª strada incrocia Broadway e Herald Square, la New York Hall of Science realizzò un'esposizione nelle strade. Turisti e newyorchesi potevano, all'interno di uno stesso spazio pubblico, sbirciare nei sotterranei della città dove metropolitana, condotte dell'acqua, fognature e sistemi per l'energia fanno funzionare la città. Altre installazioni permettavano di osservare le torrette per le comunicazioni in cima agli edifici e di capire tutte le funzioni nascoste sopra e sotto le strade che fanno muovere la città moderna.

Science City, 1996.
In the heart of a major intersection where Broadway and Herald Square crosses 34th Street, the New York Hall of Science put an exhibition into the streets. Tourists and New Yorkers could in a very public space peer into the subterranean levels beneath the street where the subways, water, sewage and power systems are making the city function. Other participatory units standing freely on the street, let visitors look at the communications towers on the tops of buildings, understand the street lights, the sewers and the power systems and begin to understand the hidden ways beneath and on the streets that keep a modern city moving.





Ivan Chermayeff La qualità è un fatto di proporzioni

Riflettere sugli spazi pubblici in rapporto all'arte e al design significa trovarsi immediatamente di fronte alla questione, se tale si può chiamarla, della differenza, o forse della distanza, tra arte e design. Il designer analizza attentamente una situazione: la scala, il pubblico, i problemi di traffico, i materiali, perfino il clima, le stagioni, il colore e, soprattutto, la ragion d'essere della situazione. Il designer quindi determina che cosa può dare contributi concreti in proposito. Il design può rendere dinamico lo spazio? Cambiarlo da nulla in qualche cosa? Può il design aggiungere pertinenza e ricchezza a un luogo o instillargliene?
In ogni caso le migliori addizioni a un ambiente, interno o esterno, sono quelle che strutturano o ampliano un carattere che già c'è. Ciò suggerisce che una differenza tra arte e design sta nel fatto che il buon design nasce da ciò che esiste o esisterà, e ha successo perché aggiunge vita a uno spazio e si fa segno positivo dell'esperienza di vivere quel luogo o di attraversarlo.
L'arte, d'altro canto, è nella maggior parte dei casi la sovrapposizione di una cosa qualunque, fatta dall'artista in un certo momento della storia degli artisti, realizzata in dimensioni più o meno grandi secondo le necessità contingenti. Le proporzioni finali prescelte di solito sono troppo piccole.
Gli spazi pubblici più memorabili recano in sé un elemento di meraviglia e di mistero. Le pietre neolitiche che definiscono Avesbury; gli spazi interstrutturali dei vicoli e delle piazze della città spagnola di Caseras; le vie di Jaiselmeer con le loro case incombenti; il campus della Thomas Jefferson's University of Virginia; tutti questi luoghi inducono chi li osserva a chiedersi quale magia sia entrata in gioco. Le proporzioni sono giuste. Lo scopo raggiunto.
È sempre interessante osservare la contrapposizione tra i percorsi designati e quelli concretamente praticati. Se non lo si impedisce fisicamente, la gente prende sempre la strada breve.
La coscienza del tempo entra a far parte della situazione di progetto occasionalmente. Quando Richard Serra colloca sul terreno un grande arco d'acciaio, circondato da automobili che gli si muovono rapidamente intorno, o mette gli utenti di un edificio pubblico di fronte a una parete per alterare la loro percezione di dove sono e di dove vanno, compie una riflessione profondamente genuina. Le sculture di Richard Serra sono soluzioni di design, che ci inducono a mettere in discussione le nostre aspettative. Si potrà affermare che il risultato è irritante, ma non passa certo per scontato e non lo si può ignorare.
Alla gente, negli spazi pubblici, piace il colore e il movimento. Le fontane sono state per secoli il centro focale del coinvolgimento dell'osservatore.
Vengono in mente alcuni esempi. Le folies rosse di Bernard Tschumi alla Villette di Parigi danno al parco una struttura a griglia di cui esso ha certamente bisogno. Purtroppo le strutture, quasi dei piccoli padiglioni, sono distanti l'una dall'altra quel tanto che basta per non assolvere al compito di definire il territorio e diventare arbitrarie.
Le temporanee incursioni negli spazi pubblici di artisti come Christo e sua moglie Jean-Claude sono profondamente provocatorie e bellissime nel loro modo di inserirsi nei rispettivi paesaggi. La Valley Curtain di Rifle, nel Colorado; le isole circondate di tessuto rosa in Florida; il Reichstag sepolto nella tela. Christo e Jean-Claude sono progettisti. Hanno indotto il mondo a osservare le possibilità della trasformazione. I progetti sono effimeri; la loro visione è senza tempo.
Quando un cortile interno dell'hotel Camino Real di Città del Messico contiene un Calder attraverso il quale si può camminare, ci si fa coinvolgere in modo definitivo. La scultura ce l'hai sotto il naso. Un altro Calder, probabilmente molto più grande, sul viale dello Stato di New York di Albany, diventa un nano, nulla più di una macchiolina rossa; troppo piccolo e insignificante nella vastità di un'architettura di dubbio senso. Altri edifici invece hanno le proporzioni giuste. La Tour Eiffel è il punto focale di Parigi, come l'arco di Saint Louis è l'ingresso della città. Entrambi sono abbastanza grandi. Quando li si confronta con i souvenir che si comprano all'aeroporto diviene irrevocabilmente chiaro che se una cosa è piccola e non funziona, significa solo che non è grande abbastanza.

kidpower





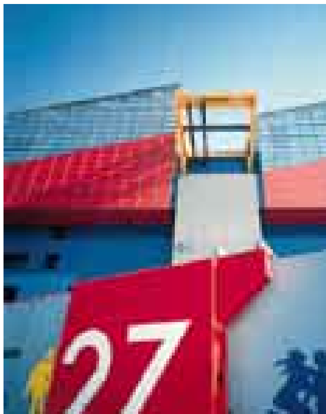


Kidpower, 1997.
Su commissione della New York Hall of Science è stato realizzato un parco giochi di circa diecimila mq in cui i bambini fino a 12 anni possano essere coinvolti in varie attività, individuali o di gruppo, che li divertano ma insegnino a bambini e genitori anche i principi base della fisica e della meccanica. Progettato in collaborazione con BSK/K Architects e Weintraub e Di Domenico, architetti paesaggisti.

Kidpower, 1997.
The New York Hall of Science commissioned a large 30,000 square foot playground involving children from 0 to 12 in a great variety of activities, individually or in groups, that are engaging and at the same time impart to young children and their parents principles of physics and mechanics. Designed in collaboration with BSK/K Architects and Weintraub and Di Domenico, Landscape Planners.

"Ring of Fire", acquario di Osaka, 1990.
Parte degli interni, dell'esterno e degli spazi collegati (il bar daiquiri e i negozi) sono decorati con illustrazioni ritagliate in vinile, da figure ricoperte di stoffa e da figure a grandezza naturale che si mescolano con i visitatori. Stendardi che richiamo le onde marine circondano la piazza Tempozan adiacente l'acquario.

"Ring of Fire", Osaka Aquarium, 1990.
Inside a number of vinyl cut illustrations surround a daiquiri bar; figures covered with fabrics dominate the retail interior spaces; life-size figures mix with visitors along the waterfront; wave-like banners surround the Tempozan Marketplace adjacent to the aquarium.





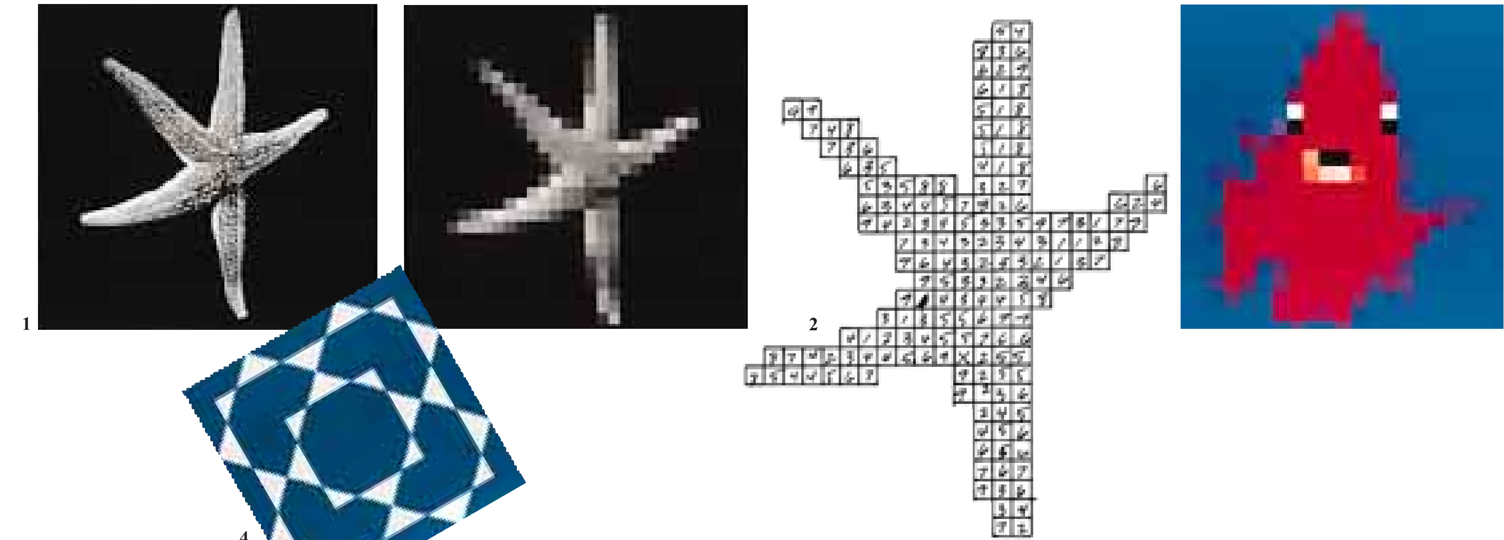
Ivan Chermayeff *Quality is a matter of proportions*

Thinking about public places *in relation to art and design is to immediately face the issue, if one can even call it an issue at all, of the difference and perhaps the distance between art and design. The designer looks carefully at the situation, its scale, its audience, its traffic problems, its materials, even its climate, its seasons and its color and most importantly, its reason for being. The designer thus determines what it is that can really contribute to that purpose. Can design animate the space? Change it from nothing to something? Can a design bring focus and richness to a place or within a place?*
In any case, the best additions to an environment whether interior or exterior are those which build on and expand the character that is there. This suggests that one difference between art and design is that good design grows out of what exists or will exist and is successful because it adds life to a space and marks the experience of being there or passing through it a positive one.
Art on the other hand, is more often than not the superimposition of whatever the artist is doing at that moment in the artists history, made bigger of smaller as the need may demand. The final size chosen is usually too small.
The most memorable public spaces seem to contain an element of wonder and mystery. The neolithic stones defining Avesbury; the spaces between structures, which are the pathways and plazas in the Spanish town of Caseras; the streets of Jaiselmeer with their over-hanging houses; Thomas Jefferson's University of Virginia campus; all such places make the viewer ask what magic was employed. The size is right. The purpose met.
It has always been interesting to notice the paths designed versus the paths actually taken. People take the short route unless they are physically stopped from doing so.
Awareness of time enters the design situation occasionally. When Richard Serra places a great steel arc on land surrounded by cars moving rapidly around it or confronts the users of a public building with a wall to altar their understanding of where they have been and where they are going, he has considered the situation most sincerely. Richard Serra's sculptures are design solutions, making us question our expectations. If can be debated that the outcome is irritating, but it does not get taken for granted and ignored.
People in public spaces love color and movement. Fountains have been for centuries the focus of spectator involvement.
Examples come to mind. The red follies of Bernard Tschumi at La Villette in Paris add a grid structure to the park, which it surely needs. Unfortunately, the structures, almost small pavilions, are distant enough from one another to lose their purpose of defining the land and become arbitrary.
Temporary intrusion in public spaces by artists like Christo and his wife Jean-Claude are truly provocative and quite beautiful as to how they attach themselves to their different landscapes. The Valley Curtain at Rifle, Colorado; the islands surrounded by pink fabric in Florida, the Reichstag buried under canvas. Christo and Jean-Claude are designers. They have made the world look at the possibilities of what can be transformed. The projects are temporary; their vision timeless.
When an interior court in the Camino Real Hotel in Mexico City contains a Calder that one must walk through, one becomes definitely involved. The sculpture is in your face. Another Calder, probably much larger on the mall of the State of New York in Albany is dwarfed and becomes nothing more that a red irritation, too small and insignificant in the vastness of doubtful architecture.
Other edifices are the right size. The Eiffel Tower is a focal point for Paris, as the St Louis Arch is a gateway to that city. They are both big enough. When you confront them as airport souvenirs it becomes irrevocably clear that if something is small and no good, it only means it's not big enough.

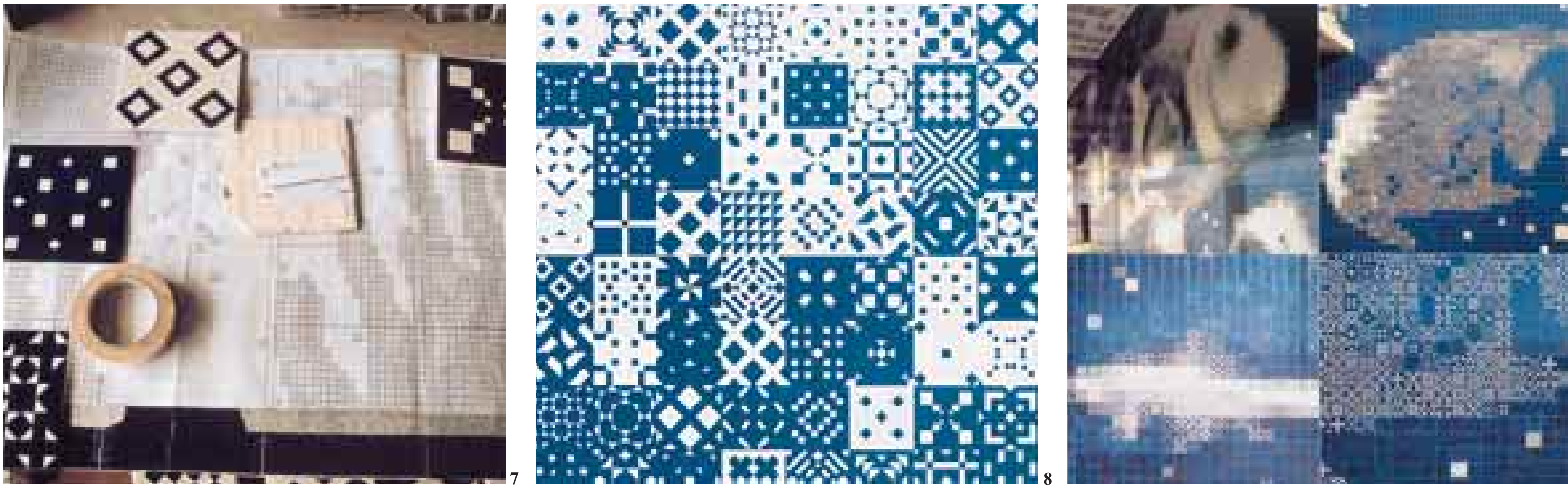
Struttura provvisoria di copertura per il Madison Building sulla 26ª strada di Manhattan, 1991. Nell'immagin: il presidente americano James Madison.

A temporary sidewalk barricade for the Madison Building on 26th Street in Manhattan, 1991. The image is of President Madison.

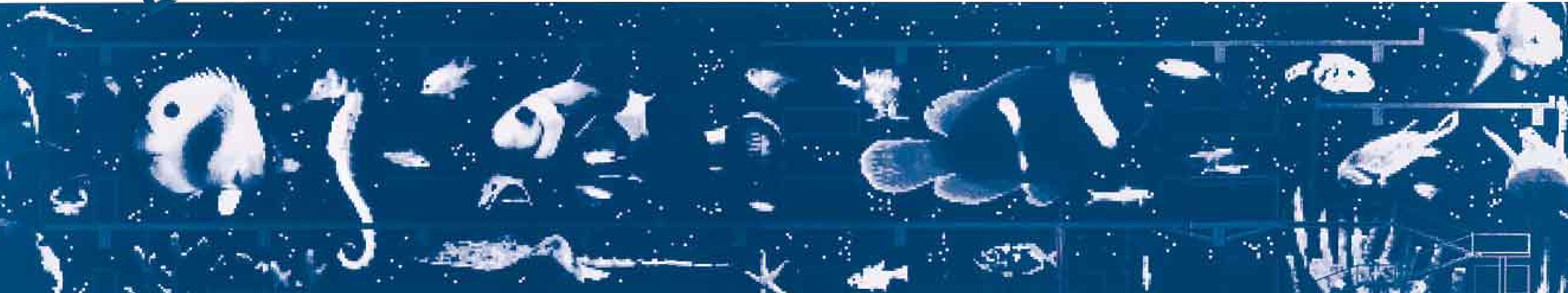




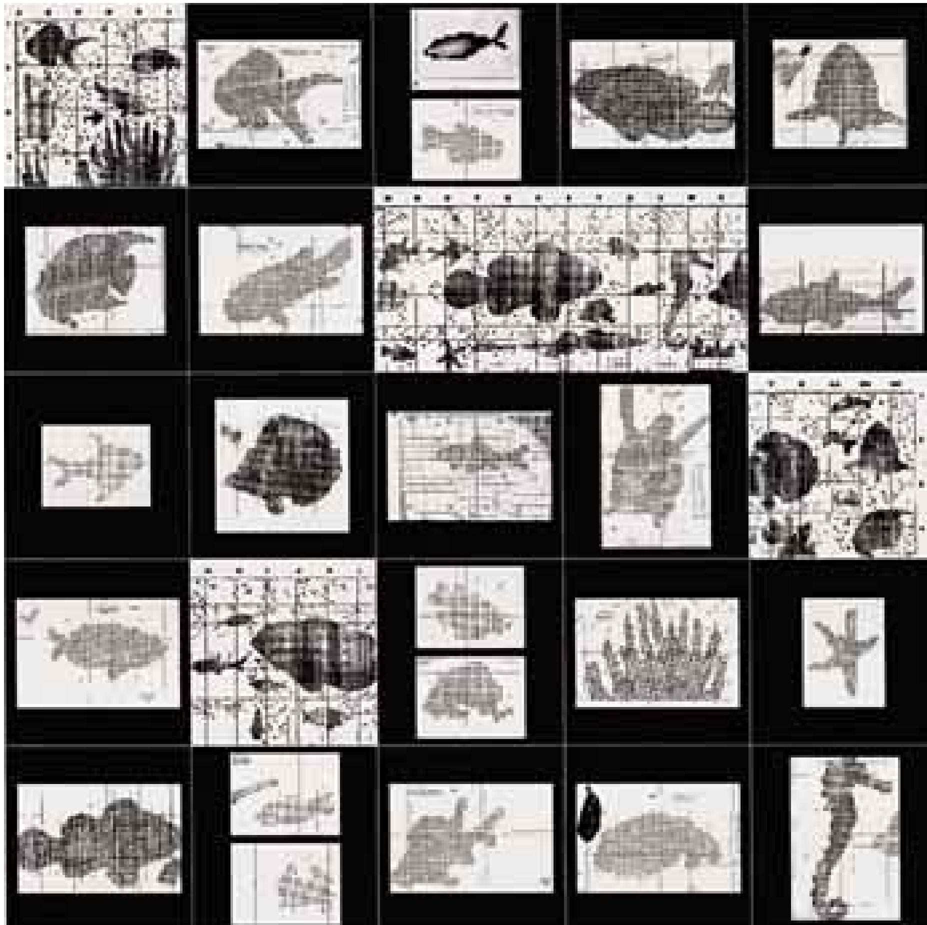
1 2 3 4



7 8 9



5



6

Acquario di Lisbona, 1998.
Tiles of the Ocean (mattonelle dell'oceano) è il più grande murale del mondo (18 metri x 73 m), composto da 55.000 tradizionali mattonelle portoghesi bianche e blu di 15 cmq.
Ogni mattonella riporta un disegno geometrico dipinto a mano, calcolato al computer in una percentuale di blu o bianco in modo che le immagini riprodotte appaiano, su un muro di 18,3x72 metri, come una fotografia se guardate a distanza, ma diventino un motivo astratto se osservate da vicino.

Lisboa Aquarium, 1998.
Tiles of the Oceans, 1998, is the largest mural in the world, comprised of 55,000 classic Portuguese blue and white tiles each six inches square. Every tile is a hand-painted geometric design, calculated by computer as a percentage of blue or white, so that the images appearing on this 60 by 240 foot wall are visible as a photograph as one sees it from a distance, but become an abstraction when seen at close quarters.

1 Dalla fotografia della stella marina all'immagine computerizzata in pixel graduati, in una scala alla quale ogni pixel corrisponde a una mattonella.
2 L'immagine della stella marina è composta da pixel/mattonelle ciascuno dei quali ha una percentuale (in decili) tra bianco e blu pieno fissata dal computer.
3 All'interno dell'acquario la parete, che corrisponde a due piani, è rivestita di mattonelle rosse e blu (dettaglio).
4 Un disegno preparatorio per le mattonelle.
5 Visione totale del murale.
6 Lo schema di tutti gli animali marini riprodotti in forma di pixel con la percentuale di colore da assegnare a ciascuna mattonella.
7 Una fase preparatoria.
8 I 64 motivi geometrici astratti scelti per le mattonelle con una densità di colore del 10 per cento.
9 Dettagli di varie sezione del murale dopo la posa in opera.
10 Lo squalo alto tre piani che sta a un'estremità del muro.

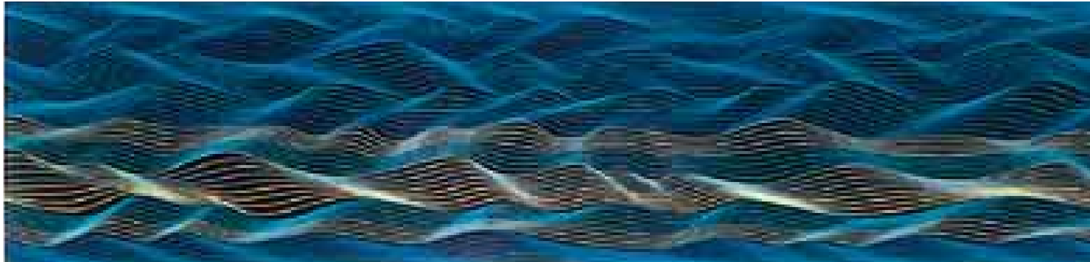
1 *From the photograph of the starfish to the graduated pixel computerized image, on a scale in which every pixel corresponds to one tile.*
2 *The image of the starfish is composed of pixel/tiles each of which has a percentage (in tenths) between blue and white established by the computer.*
3 *Inside the aquarium the wall, corresponding to two floors, is faced in red and blue tiles (detail).*
4 *A preparatory drawing for the tiles.*
5 *Total view of the mural.*
6 *Diagram of all the marine animals reproduced in the form of pixels, with the colour percentage to be assigned to each tile.*
7 A preparatory phase.
8 *The 64 abstract geometric motifs chosen for the tiles,with a 10 per cent colour density.*
9 *Details of various sections of the mural after installation.*
10 *The shark three storeys high at one end of the wall.*



10









Acquario Tennessee a Chattanooga, 1992.
Gli architetti di Cambridge Seven Associates avevano chiesto che certi muri fossero trattati in modo da presentare un aspetto vivace. Un muro 'seghettato' presenta diverse immagini stagionali secondo la prospettiva dei visitatori che entrano o escono dall'edificio. Il soffitto della sala principale è stato realizzato con fibre ottiche che illuminano lo spazio e ne mutano continuamente i confini.

Tennessee Aquarium, Chattanooga, Tennessee, 1992. The architects Cambridge Seven Associates prescribed that a number of walls receive a lively visual treatment. A 'sawtooth' wall presented a different seasonal image, depending on the direction of the visitor entering or leaving the building. The ceiling of the main exhibition hall was fabricated of fibre optic tubing, which lit the space and changed continuously.



Testo di Giuseppe Panza di Biumo
Fotografie di Paola Bobba

Text by Giuseppe Panza di Biumo
Photographs by Paola Bobba

Dan Flavin

La luce, realtà iniziale del mondo reale

Light, the initial reality of the real world

Luogo dell'installazione permanente: Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Milano
Restauro della Chiesa: a cura di Gianni e Laura Rossi
Donazione dell'installazione: Fondazione Prada

Place of the permanent installation: Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Milan
Church restoration by: Gianni and Laura Rossi
Installation donated by: Prada Foundation

Dan Flavin (New York 1933-1996) occupa indiscutibilmente un posto eminente e molto particolare nell'ambito della corrente minimalista americana che si affermò negli anni Settanta. Le sue installazioni di tubi al neon, bianchi e colorati, gli hanno valso fama internazionale. La sua formazione universitaria di designer ha fatto di lui un vero e proprio "architetto della luce": partendo da semplici elementi che oggi sono parte integrante dei nostri universi urbani e domestici, Dan Flavin ha realizzato il miracolo di conferire una trascendenza poetica all'ambiente della nostra vita quotidiana. Milano ha degnamente celebrato il primo anniversario della morte di questo artista eccezionale, di questo poeta-demiurgo dell'energia luminosa che ha saputo raggiungere, per vie proprie e originali, le più alte vette immateriali dell'avventura spirituale della monocromia di Yves Klein. Il 29 novembre 1997 hanno preso il via due manifestazioni di grande rilievo: una, temporanea, presso la Fondazione Prada; l'altra, permanente, che consiste nell'illuminazione della chiesa di Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa, costruita da Giovanni Muzio nel 1932. La Fondazione Prada ha tenuto a sottolineare l'importanza di un incontro così eccezionale fra arte e sacro con la pubblicazione, curata da Germano Celant, di un catalogo imperniato su questo tema, nel quale sono raccolti saggi di filosofi, architetti e storici di fama. Per celebrare l'avvenimento e rievocare la figura di Dan Flavin, *Domus* ha fatto appello a una personalità che si impone come il più profondo conoscitore dell'opera e dell'artista: Giuseppe Panza di Biumo, suo collezionista e suo amico. **Pierre Restany**

Dan Flavin (New York 1933-1996) unquestionably occupies a very eminent place in the American minimalist movement that established itself in the Seventies. His installations of white and coloured neon tubes earned him an international reputation. His university training as a designer made him truly an "architect of light". Starting from these simple elements that are today a naturally integrated part of our urban and domestic universe, Dan Flavin worked a miraculous poetic transcendence of our everyday surroundings. Milan has worthily celebrated the first anniversary of the death of this outstanding artist and poet-demiurge of luminous energy, who managed by his own devices to reach the highest immaterial peaks of Yves Klein's monochrome adventure. On 29 November 1997 two major events were inaugurated: one a temporary exhibition at the Prada Foundation; and the other the definitive and permanent, site-specific light-work for Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa, the church built by Giovanni Muzio in 1932. The Prada Foundation wished to mark the importance of such an exceptional meeting between art and the sacred, by publishing a catalogue, edited by Germano Celant, devoted to this theme and containing contributions by prominent philosophers, architects and historians. To commemorate the event, and in remembrance of the artist himself, Domus *approached the most deeply involved personality and finest connoisseur of the artist and his oeuvre: Giuseppe Panza di Biumo, who was Flavin's collector and friend.* ***Pierre Restany***



1

Il 29 novembre, a un anno dalla morte dell'artista, è stata inaugurata la sistemazione permanente dell'ultima opera di Dan Flavin. Il progetto era stato completato due giorni prima della sua prematura scomparsa. È anche un destino singolare che un'opera di significato religioso realizzata per una chiesa, peraltro situata in un quartiere dove i problemi della società di oggi sono presenti in un modo particolarmente accentuato, diventasse l'espressione delle sue ultime volontà.
Flavin ha sempre negato che le sue opere avessero un significato trascendente. La sua vita è stata un'esistenza difficile, una continua insoddisfazione lo tormentava. Sin dalla nascita fu vittima di sentimenti opposti: la madre gli preferiva il fratello gemello. Questa frattura iniziale ebbe conseguenze per tutta la sua vita. Fu sempre diviso tra il desiderio del bene e il suo rifiuto, tra la necessità di affetti profondi e la difficoltà di averli e conservarli. Il desiderio di amore insoddisfatto era una condizione che lo opprimeva. Verso chi ammirava le sue opere aveva un atteggiamento critico, alcune volte quasi aggressivo, sempre insoddisfatto di come gli altri le esponevano, anche quando erano sistemate nel modo migliore possibile.
Flavin aveva studiato con i Gesuiti e si preparava a entrare nell'ordine quando decise di rinunciare e di diventare artista. Una vita libera, i piaceri del mondo lo attiravano. Era un raffinato buongustaio, amava i vini e la cucina francese. Da molti anni era gravemente ammalato di diabete, aveva subito l'amputazione di un piede: malgrado i peggioramenti della malattia non rinunciava ai buoni vini e alla buona cucina. Quasi un lento suicidio.
Nel suo lavoro d'artista fu sempre coerente con la sua scelta iniziale. La luce, energia pura. L'elemento meno fisico del mondo fisico, è un'onda e una particella, contemporaneamente, una contraddizione per la nostra logica. È la realtà iniziale del mondo reale. Lo strumento della sua arte non è un'illusione creata dipingendo, ma la realtà di un oggetto industriale prodotto in milioni di esemplari.
Flavin ha compiuto il miracolo di creare una sorgente di qualcosa non terrestre da una lampada bianca o colorata che vediamo nelle cucine e nelle strade. La luce delle sue opere riempie l'ambiente dove sono collocate e lo trasforma in una esperienza che va al di là del quotidiano.
Rifiutava di attribuire un significato trascendente al suo lavoro, era la manifestazione di un incomprimibile desiderio represso che inevitabilmente usciva dalla sua coscienza. Il parroco della Chiesa Rossa, don Giulio Greco, vide le stanze di Flavin nella collezione Panza a Varese, fu molto colpito dal messaggio che contenevano e si interessò per chiedere all'artista di realizzare un'opera per la sua chiesa. Flavin all'inizio aveva dei dubbi, ma una lettera che descriveva l'ambiente sociale in cui la parrocchia operava, dove era necessario un segno nuovo per un'autentica spiritualità, lo convinse a continuare. Si temeva che l'aggravarsi delle sue condizioni impedisse il completamento del

1 Il secondo gruppo di opere di Flavin installate alla Fondazione Prada. Riunisce una serie di "Monumenti per V. Tatlin" (1964-1981), strutture tubolari a zigzag che evocano l'immagine ben nota del monumento alla III Internazionale di Tatlin.
2 L'installazione permanente di Santa Maria Annunciata in Chiesa Rossa realizzata su progetto di Dan Flavin. La volta della navata centrale è illuminata da due file di lampade blu che trasformano visivamente il soffitto in un cielo infinito. L'abside emisferica dietro l'altare riflette una luce intensa giallo-oro, simbolicamente la luce della Resurrezione.

***1** The second group of Flavin's works installed at the Prada Foundation. It brings together several "Monuments for V. Tatlin" (1964-1981), zigzag tubular structures evoking the well-known Monument to the III International by Tatlin.*
***2** The permanent installation of Santa Maria Annunciata at the Chiesa Rossa, to the designs of Dan Flavin. The vault of the nave is illuminated by two rows of blue lamps that visually transform the ceiling into an infinite sky. The hemispherical apse behind the altar reflects a bright, golden-yellow light, symbolizing the light of the Resurrection.*

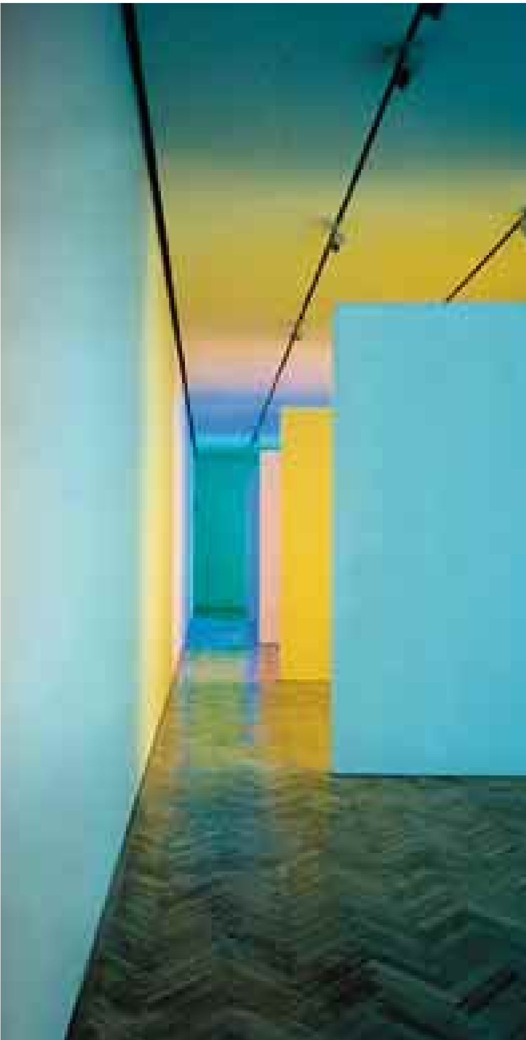


2

1 Dan Flavin, *Untitled (to Katharina and Christoph)*, 1966-71, parte della serie *European Couples*. È stato esposto nell'installazione tematica organizzata alla Fondazione Prada: sei quadrati di tubi al neon fluorescenti di 2,43 metri per lato, ciascuno di colore diverso.

***1** Dan Flavin,* Untitled (to Katharina and Christoph), *1966-1971; this is one of the* European Couples *series. It was displayed in the theme installation organized by the Prada Foundation: six squares of fluorescent lighting tubes measuring 2.43 meters on each side. Every square was a different color.*

1



2

progetto. Quando la sua salute era ormai senza speranza, Flavin ebbe un giorno di calma e serenità, decise i dettagli che mancavano e firmò il progetto.

Due giorni dopo moriva, il 29 novembre 1996. Flavin non ha scritto un testamento, ma queste sono senza dubbio le sue ultime volontà: ritornare nella fede da cui riteneva erroneamente di essere lontano. La ricerca di una speranza infinita è una necessità insopprimibile, anche nella cultura di oggi che vuole circoscrivere l'esistenza solo alla realtà umana. L'intervento dell'artista ha la semplicità e la completezza delle grandi opere d'arte. La volta della navata centrale è illuminata da due file di lampade blu, la presenza fisica dello spazio scompare, sembra che si apra verso un cielo infinito. Il transetto è illuminato da luci rosse, il colore del sangue e del sacrificio, nel punto dove si aprono i bracci della croce. L'abside emisferica, dietro l'altare, riflette una luce giallo-oro, una luce intensa, dove il muro sparisce: è la luce della Risurrezione, l'inizio della vera vita.

Tutto questo è stato possibile grazie alla generosità di Gianni e Laura Rossi, che hanno offerto il restauro della Chiesa, e della Fondazione Prada che ha donato l'opera di Flavin. Milano acquista in modo permanente l'opera probabilmente più importante dell'artista, collocata in uno dei più riusciti edifici degli anni Trenta costruiti da Muzio, un architetto che ha saputo fondere forme classiche con una sensibilità moderna. Questo avviene per la sensibilità e l'intelligenza di don Giulio Greco e del suo collaboratore professor Pierluigi Lia, i quali credono che nell'uomo di oggi sia più che mai viva la ricerca di una speranza che non muore e della vera vita.

***The permanent installation** of Dan Flavin's last work was inaugurated on November 29th, one year after the artist's death. The project was finished just two days before his untimely demise. It is also singularly fateful that a work of religious meaning should have been realized for a church located in a district where the problems of contemporary society are particularly accentuated and that it should have become the expression of the artist's last wishes. Flavin had always denied that his work had any transcendental meaning. His was a difficult kind of existence, tormented by a continuous discontent. He had been a victim of contrasting feelings from birth: his mother had preferred his twin brother to him and this initial rift had significant consequences on his entire life. He was forever divided between the desire for good and the rejection of it, between the need for deep affections and the difficulty he had in having and keeping them. His unfulfilled desire for love was a condition that opressed him. His attitude vis-à-vis those who admired his work was critical, almost agressive at times. He was always dissatisfied with the way others displayed his work, even when it was presented in the best possible way.*

Flavin had studied with the Jesuits and was getting ready to join the order when he decided to give up the priesthood and become an artist. A free life and the pleasures of the world attracted him. He had been seriously ill with diabetes for many years and had had to undergo the amputation of one of his feet but, notwithstanding his health had continued to deteriorate, he did not renounce good wine and good food. Almost a kind of slow suicide. In his work as an artist, he remained consistent with his initial choice. Light, pure energy. The least physical element of the physical world, it is both wave and particle at the same, which is a contradiction for our logic. It is the initial reality of the real world. The instrument of his art is not an illusion created through painting, but the reality of an industrial object manufactured in millions of copies. Flavin has performed the miracle of creating the source of something that is not terrestrial from the white or colored light we can find in kitchens or in streets. The light of his art pieces fills the space where they are located and transforms it into an experience that transcends the quotidian. He refused to ascribe a transcendent meaning to his work. It was the manifestation of an irrepressible desire that inevitably emerged from his consciousness. Father Giulio Greco, the parish priest of the Chiesa Rossa, had seen Flavin's rooms in the Panza collection at Varese, had been struck by the message they conveyed and resolved to ask the artist to create a work for his church.

Flavin was doubtful at first, but a letter describing the social setting in which the church was active as a milieu greatly in need of a new sign of authentic spirituality convinced him that he should pursue it. It was feared that as his physical condition worsened it would hinder the completion of the project. When there was no longer any hope left for his health, Flavin was granted a day of calm and serenity, decided the missing details of the project and signed it. He died two days later, on November 29, 1996. Flavin did not write a testament but it was without doubt his dying wish to return to a faith from which he thought to have erroneously distanced himself. The quest for infinite hope is an irrepressible need, even in the culture of today which wants to circumscribe existence to mere human reality. Flavin's intervention has the simplicity and completeness of all great works of art. The vault of the central nave is lit with two rows of blue lights, the physical presence of the space disappears and seems to open towards the infinite sky. The transept is lit with red lights, the color of blood and of sacrifice, at the points of aperture of the arms of the cross. The hemispherical apse behind the altar reflects a golden yellow light, an intense light that makes the walls disappear: it is the light of Resurrection, the beginning of real life.

All this was made possible by the generosity of Gianni and Laura Rossi who offered the restoration of the church and of the Fondazione Prada who donated Flavin's piece. In this way Milan has permanently acquired what can probably be considered the artist's most important work, located in one of the most successful of the buildings built in the Thirties by Muzio, an architect who achieved the fusion of classical form and modern sensibility. This occured because of the sensibility and intelligence of Father Giulio Greco and Prof. Pierluigi Lia, who believe in the quest for a hope that does not die and for true life and that it is more than ever alive in the men and women of today.

2 I fasci luminosi colorati dell'allestimento ideato da Flavin per le opere della serie *European Couples*.
Pagina a fronte: l'area attorno all'altare della Chiesa Rossa, a Milano. Il transetto è illuminato da luci rosse, il colore del sangue e del sacrificio, nel punto dove si aprono i bracci della croce.

***2** Beams of colored light in Flavin's installation for the works in the* European Couples *series.
Facing page: the ark around the altar of Milan's Chiesa Rossa. The transept is lit by red lights, the color of blood and sacrifice, at the junction of the arms of the cross.*



Testo di Pierre Restany

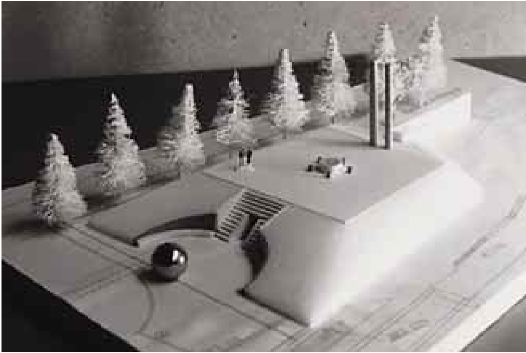
Città, spazi verdi, scultura

Progetti di: Bukichi Inoue, Dani Karavan, Yoshitatsu Yanaguihara, Claes Oldenburg/Coosje van Bruggen, Churyo Sato, Kengiro Azuma, Hiroyuki Uchida

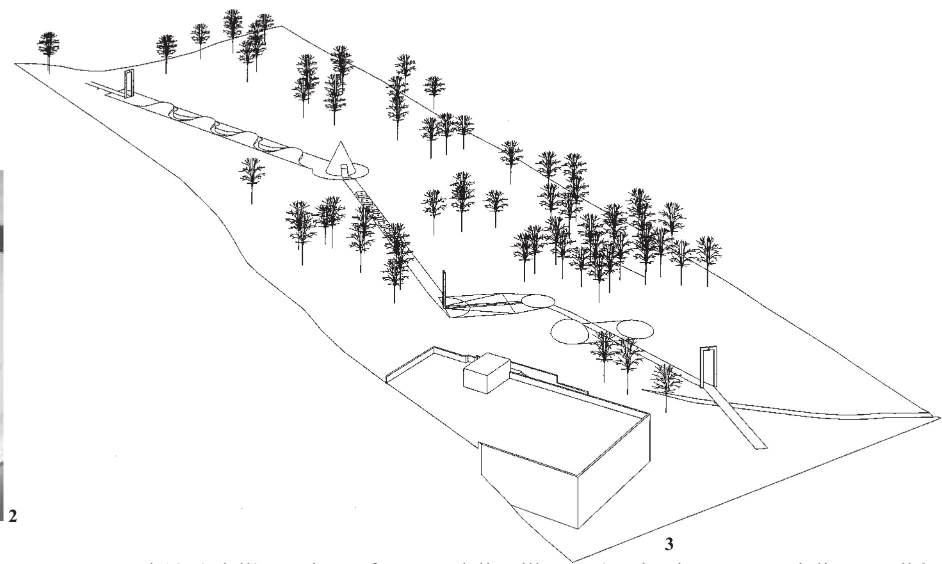
Text by Pierre Restany

Cities, greenery, sculpture

Projects by: Bukichi Inoue, Dani Karavan, Yoshitatsu Yanaguihara, Claes Oldenburg/Coosje van Bruggen, Churyo Sato, Kengiro Azuma, Hiroyuki Uchida



2



3

L'integrazione tra arte e spazio pubblico è una problematica che il Giappone ha affrontato in un modo peculiare, privilegiando la scultura nella valorizzazione del paesaggio urbano e accompagnando i propri progetti con una "visione poetica della natura". Un approccio che si si colloca a metà strada fra il museo en plein air e la concezione francese che ne fa un dispositivo culturale in grado di incidere sul sociale. Le realizzazioni e soprattutto le installazioni-percorso di Bukichi Inoue ben rappresentano questa visione dello spazio pubblico, che viene illustrata anche da Azuma, Sato, Uchida, Yanaguihara, Oldenburg/van Bruggen. A Inoue fa da contraltare Dani Karavan, figura di punta di un "umanesimo urbano" che occupa un luogo omotetico rispetto a quello dell'artista giapponese.

The combined use of art and public space is an issue that Japan has tackled in a special way, by privileging sculpture for the enrichment of urban landscapes and accompanying its projects with a "poetic vision of nature". Its approach lies midway between the open-air museum and the French conception of it as a cultural device capable of affecting social life. The works and especially the installation-sequences of Bukichi Inoue represent well this attitude to public space, also illustrated by Azuma, Sato, Uchida and Yanagulhara, Oldenburg/van Bruggen. A counter-attraction to Inoue's work is that of Dani Karavan, the leading exponent of "urban humanism", which occupies a position homothetic to that of the Japanese artist.

1. Un'urbanistica ornamentale A partire dal 1975, cioè alla ripresa dell'espansione dopo il blocco dovuto alla crisi mondiale del dollaro e del petrolio del 1973, in Giappone si pone con insistenza crescente il problema dell'integrazione tra arte e spazio pubblico. Le operazioni di urbanistica che si moltiplicano un po' dappertutto nel Paese, lo sviluppo delle strutture culturali che si traduce nella proliferazione di musei e centri d'arte nei capoluoghi di provincia, l'affermazione nazionale e internazionale della nuova generazione di architetti e designer, contribuiscono a dar credito all'idea dell'importanza della qualità della vita negli spazi pubblici: la scultura diventa l'elemento principale dell'arredo urbano.

La città di Ube era stata nel 1961 la prima città giapponese a organizzare una grande mostra di scultura all'aperto. È profondamente significativo quindi che a Ube si sia tenuto nel 1981, a distanza di vent'anni, il primo simposio nazionale che abbia affrontato i problemi di base posti dall'integrazione dell'arte contemporanea all'urbanistica: i luoghi, gli spazi verdi e la scultura.

In vent'anni si era imposta come dato di fatto la decisiva importanza dell'arte pubblica nella strutturazione degli spazi della vita, privilegiati dalla nuova urbanistica. Una dopo l'altro, le grandi città e i capoluoghi di provincia si sono dotati di centri di studio sul paesaggio urbano. La domanda sociale implicita corrispondeva all'intuizione degli artisti: vari scultori contemporanei si sono mostrati sensibili al nuovo ruolo sociale della loro arte e si sono posti, nei loro interventi sul territorio, all'avanguardia della ricerca qualitativa.

La famiglia 'ambientalista' si divide in due gruppi: gli 'strutturalisti', che definiscono un territorio e segnano un percorso, e gli 'esteti', i cui criteri di bellezza consistono nella perfetta adeguazione al sito.

Illustra compiutamente questa visione poetica della natura Susumu Shingu (cfr. *Domus* 783), mentre Bukichi Inoue, scomparso improvvisamente nel settembre scorso per un attacco cardiaco, ne rappresenta l'impostazione sintetica nell'elaborazione di un discorso costruttivo.

Il Giappone porta così il suo specifico contributo al movimento d'arte pubblica che rappresenta il maggiore fenomeno dell'urbanistica mondiale degli ultimi quarant'anni. Il concetto istituzionale di "parco della scultura" si è affermato molto rapidamente negli Stati Uniti, per diventare poi comune un po' dappertutto nel mondo. L'Italia offre un notevole esempio di museo en plein air con Giuliano Gori a Celle (cfr. *Domus* 755). Il linguaggio narrativo di Segal si impone outdoor come nel recentissimo Franklin D. Roosevelt Memorial di Washington, mentre le opere minimaliste di Serra sono mal tollerate in uno spazio urbano metropolitano.

Un capitolo eccezionale in materia d'arte pubblica è stato aperto nel 1970 dall'esperienza francese delle villes nouvelles che circondano Parigi. Grazie all'instancabile attività di Monique Faux, consigliere artistico presso la commissione centrale delle villes nouvelles, gli artisti invitati a Cergy-Pontoise, Marne-la-Vallée o Saint-Quentin-en-Yvelines hanno avuto ampia possibilità di dimostrare il loro "ruolo sociale di umanizzazione degli spazi pubblici": da Marta Dan a Kowalski, da Jean-Pierre Raynaud a Marcel van Thienen, da François Lalanne a Daniel Buren... Dani Karavan, magistrale ideatore dell'asse principale di Cergy-Pontoise (3,2 chilometri), si impone come figura di punta di questo umanesimo urbano. Il suo linguaggio "politicamente costruito" contrasta con i voli intellettuali di Nissim Merkado, l'altro grande ambientalista delle villes nouvelles.

L'arte pubblica giapponese si colloca a metà strada fra il museo en plein air e la concezione francese che ne fa un dispositivo culturale in grado di incidere sul sociale.

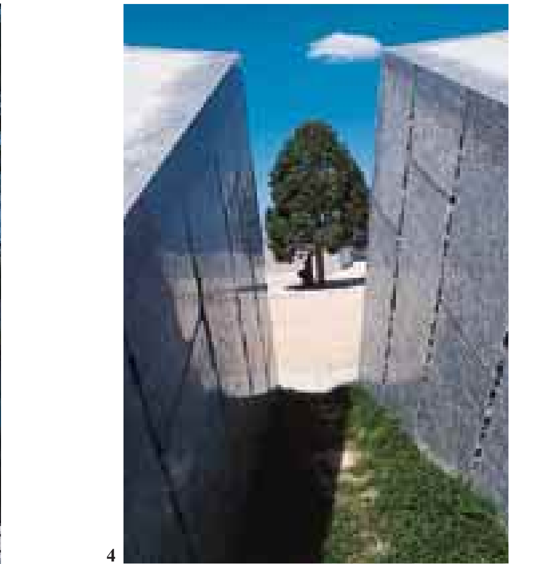
L'aspirazione a una migliore qualità della vita nello spazio urbano si è generalizzata, ma le comunità locali tendono a interpretare il concetto di arte pubblica nella sua dimensione riduttiva di appartenenza all'arredo urbano, piuttosto che nella prospettiva di un'etica strutturale dell'ambiente.

Queste reticenze trovano spiegazione in ragioni storiche che nascono da fattori fisici della natura dei vari Paesi. L'esiguità degli spazi socialmente utili ha impedito, nella creazione delle città, lo sviluppo delle prospettive assiali. Il frequente ripetersi di calamità naturali e atmosferiche ha consolidato la sensazione di caducità della cosa costruita. L'arte ha trovato i fondamenti della sua durata nel distacco del messaggio estetico nei confronti della realtà quotidiana. La passività giapponese di fronte all'ambiente, unita all'esigenza della redditività immediata, si è posta in contraddizione con la diffusa esigenza di una migliore qualità della vita collettiva.



1





4



5

1, 4, 5 Il progetto di Bukichi Inoue *My Sky Hole 97-2, corridor to the water, Lake Biwa*, realizzato all'Otsu Harbor Park, a Symbolic Green Zone, a Shiga, nel 1997. Si estende su una superficie di 7745 mq ed ha utilizzato prevalentemente granito.
2 Plastico di *My Sky Hole 97-8*, una sorta di meditazione sulla terra per il Murou Village, l'ultimo progetto di Bukichi Inoue.
3 *Way to the hidden garden*, un progetto di Dani Karavan iniziato nel 1992 e da concludersi nel 1999 al Sapporo Sculpture Garden, Sapporo Art Park.Si sviluppa su una superficie di 180 metri di lunghezza per 40.

1,4,5 *Bukichi Inoue's project* My Sky Hole 97-2*, corridor to the water, Lake Biwa, carried out at Otsu Harbor Park, a Symbolic Green Zone, at Shiga in 1997. It covers a surface of 7745 sqm and uses mainly granite.*
2 *Model of* My Sky Hole 987-8*, a sort of meditation on the land for Murou Village, Bukichi Inoue's last project.*
3 Way to the hidden garden*, a project by Dani Karavan begun in 1992 and to be concluded in 1999 at the Sapporo Sculpture Garden, Sapporo Art Park. It occupies a surface 180 metres long by 40 wide.*


1

1 Yoshitatsu Yanaguihara, *Plaza with Peace and Comfort Milestone, Pigeon*, realizzata al Dainohara Forest Park, Sendai.
2 Dani Karavan, *Ma'ayan*, un progetto realizzato tra il 1993 e il 1995 presso The Miyagi Museum of Art, Sendai (foto Kodo Oikawa).
3 Claes Oldenburg/Coosje van Bruggen, *Saw, Sawing*, installazione realizzata nel 1995-'96 al Tokyo Big Sight.
4 *Sho-in*, statua in bronzo realizzata da Churyo Sato al Sendai Airport nel 1997.
5 Kengiro Azuma, *Piazza del Tempo*, una realizzazione in bronzo del 1996-'97 al Kotodai Park, Sendai.
6 *Form at a standstill '97-1*, realizzata in acciaio inox e blocchi di magnete da Hiroyuki Uchida nella città di Handa, nel 1997.

1 Yoshitatsu Yanaguihara, Plaza with Peace and Comfort Milestone, Pigeon, *executed at Dainohara Forest Park, Sendai.*
2 Dani Karavan, Ma'ayan, *a project realized between 1993 and 1995 at The Miyagi Museum of Art, Sendai (photo Kodo Oikawa).*
3 Claes Oldenburg/Coosje van Bruggen, Saw, Sawing, *installation carried out in 1995-'96 at the Tokyo Big Sight.*
4 Sho-in, *a bronze statue by Churyo Sato at Sendai Airport in 1997.*
5 Kengiro Azuma, Time Plaza, *a bronze work done in 1996-'97 at Kotofidai Park, Sendai.*
6 Form at a standstill '97-1, *executed in stainless steel and magnetite blocks by Hiroyuke Uchida in the city of Handa, in 1997.*


2

2. Makoto Horikoshi tra Dani Karavan e Bukichi Inoue
Il Giappone ha risposto a questa contraddizione inventando una nuova figura nel sistema dell'arte, il "progettista di spazi" che dirige contemporaneamente un'agenzia di pubbliche relazioni e un centro studi. Numerose società di questo tipo sono comparse in Giappone negli anni Ottanta. Il loro scopo è proporre alle collettività locali e ai direttori di musei e istituzioni culturali progetti d'arte pubblica site specific, mettendo in contatto gli scultori con gli enti promotori e gli organismi decisionali e affiancandoli nella fase di realizzazione. Uno dei più efficienti tra questi "progettisti di spazi" è Makoto Horikoshi, che oggi ha 61 anni e che, dopo aver fatto parte per più di un decennio della direzione del Contemporary Sculpture Center di Tokyo, ha fondato nel 1985 la Spatial Design Consultants Co., Ltd., della quale presiede la miriade di attività: piani di intervento territoriale, e quindi realizzazione dei progetti, installazione delle opere d'arte, organizzazione di mostre itineranti, pubblicazione di cataloghi e di monografie. La Spatial Design Consultants ha al suo attivo l'installazione di parecchie decine di sculture in tutto il Giappone; si è fatta carico della realizzazione di grandi progetti come quello di una città della scultura a Sendai (*Sculpture and Foliage*) o quello del giardino della scultura nel Sapporo Art Park (un immenso complesso dedicato a vari settori di creatività polivalente su un'area di 23 ettari) e, recentissimamente, la realizzazione postuma del progetto di Inoue *Forest Passage Plan* per Murou, presso Nara, villaggio natale dell'autore.
Horikoshi ha meditato a lungo sull'esperienza delle villes nouvelles francesi e sulla strategia di Monique Faux, cui ha dedicato una mostra documentaria itinerante allestita dal giugno 1990 al maggio 1991 in sette musei giapponesi: "L'arte rinnova la città".
Il presidente della Spatial Design Cosultants è rimasto affascinato dalla personalità di Dani Karavan, di cui ha curato, dal novembre 1994 all'ottobre 1995 un itinerario di performance d'arte pubblica in sette musei (Kamakura, Ohara, Miyagi, Tsukuba, Mie, Sapporo, Yamanashi). Ogni museo è stato oggetto di un'installazione diversa, sotto il titolo complessivo di *Time, Space, Meditation*. La documentazione di questo percorso, inquadrata nel complesso dell'opera di Karavan, è stata oggetto di una pubblicazione *ad hoc*. Horikoshi si è reso conto molto presto dell'importanza di Bukichi Inoue nella problematica dell'arte pubblica e ha capito che occupava un luogo omotetico rispetto a quello di Karavan. Morikoshi è all'origine della realizzazione di molti dei progetti della serie *My Sky Hole*, iniziata nel 1979, che costituisce il maggior contributo di Inoue alla scultura ambientale. Le installazioni-percorso di Inoue comprendono una parte sotterranea e una parte esterna, collegate da uno spazio di transizione spesso complesso e raffinato, che rappresentano gli itinerari paralleli dell'occhio e dell'anima, dagli introversi tormenti delle viscere della terra fino alla libertà immateriale e serena del cielo infinito. *My Sky Hole 79 - Peep Hole on the Sky,* creato per il museo all'aperto di Hakone, segna l'inizio di una più ampia serie di installazioni che crescono a un ritmo annuo medio di due o tre unità. Il 1997 si è rivelato particolarmente fecondo: a settembre, data della sua morte, ne aveva realizzate sei.
Oltre a un più impegnativo intervento sulla barriera dell'autostrada Hanna n. 2, all'uscita di Nara (Nara Gate), e dell'installazione *Wind Gate* al Music Center di Fukui, Inoue ha lasciato due grandi progetti incompiuti: *Passage in the Light*, un sentiero curvo segnato da trentatré cippi di pietra su una lunghezza di 60 metri nel Nara Welfare Park, e soprattutto *Forest Passages Plan*, un ampio progetto di "meditazione sulla terra" nel suo villaggio natale di Murou, la cui realizzazione doveva durare dieci anni, comprendente vari monumenti, una "camera sonora sotterranea funzionante ad acqua" e una costruzione-segnale su una collina nell'allineamento solare del celebre tempio locale di Murouji. Le annotazioni, i disegni e i documenti relativi a quest'ultimo progetto costituiscono il testamento spirituale di un artista internazionale, che si era recato in America nel 1972 e aveva soggiornato dieci anni in Europa, tra Germania e Francia, prima di tornare definitivamente in Giappone nel 1984 per tentare di lasciarvi il segno della sua visione poetica dello spazio. Nel 1979 aveva collaborato al progetto del museo all'aperto della ville nouvelle di Marne-la-Vallée, negli anni Settanta aveva preso parte a numerose esposizioni in Germania, Svizzera e Olanda e nel 1986 aveva creato per Giuliano Gori a Celle *My Sky Hole 86-3*.
Gli scultori pubblici in Giappone sono molti, e spesso pieni di talento. Hanno un posto particolare nella problematica mondiale della nuova urbanistica contemporanea e la presenza negli spazi del Tokyo International Exhibition Center di Nagasawa, a partire dal 1961, di Kasahara e di Saitoh accanto a Claes Oldenburg, Craig-Martin e Lee U Fan è profondamente significativa. Ma Bukichi Inoue ha saputo identificarsi pienamente col tema al punto di materializzarlo filosoficamente nella metodologia dialettica in/out dei suoi *Sky Hole*. Occupa in Oriente il medesimo centro prospettico che Dani Karavan occupa in Occidente. Inoue e Karavan si sono conosciuti in Europa, si sono ritrovati in Giappone. Una sottile rete di analogie, di affinità e di contrastanti simmetrie li univa in seno alla famiglia mondiale degli scultori dell'ambiente. Il destino li ha appena separati: Inoue scomparso l'estate scorsa, qualche giorno prima di Monique Faux, grande sacerdotessa dell'arte urbana che Inoue conosceva bene; mentre Karavan prosegue sullo slancio della sua accelerazione continua il suo grande piano: l'elaborazione del dispositivo culturale che governa il sistema sociale dello spazio urbano. Dani Karavan è un artista politico ed è alla ricerca della compiuta proiezione del politico nell'urbanistica. C'è di che incantare un progettista di spazi della statura di Makoto Horikoshi, ormai orfano di Bukichi Inoue.

1. A town planning attraction *It was in 1975, with the upturn after the doldrums caused by the world dollar and oil crisis in 1973, that Japan grew increasingly concerned with the question of integrating art and public space. Town planning projects began to multiply in many parts of the country, and cultural facilities blossomed into a proliferation of art centers and museums in cities and towns. Combined with the national and international success of the new generation of architects and designers, these changes boosted the idea of the importance of the quality of life in public spaces. Sculpture became the major element of urban furniture. In 1961, Ube had been the first city in Japan to organize a major exhibition of open-air sculpture. And very significantly, it was in Ube that twenty years later, in 1981, the first national symposium – titled "Squares, Green Space and Sculpture" – was held to discuss the basic issues posed by the integration of contemporary art and town planning. In twenty years the decisive importance of public art in the structuring of existential spaces encouraged by the new attitude to town planning had become an established fact. One after the other, major cities and prefectures set up their own*

3

3

5

6




1



2

1 Dani Karavan, *Inside/Outside Reflection, Homage to Ise Shrine*, presso il Mie Prefectural Art Museum, installazione per la mostra "Time, Space, Meditation Dani Karavan" (© SS Nagoya).
2 Bukichi Inoue, *Nara Gate*, barriera di pedaggio e palazzo dell'amministrazione di Oze, città di Ikoma, prefettura di Nara, aprile 1997.

1 Dani Karavan, Inside/Outside Reflection, Homage to Ise Shrine*, at the Mie Prefectural Art Museum, installation for the exhibition "Time, Space, Meditation Dani Karavan" (SS Nagoya).*
2 Bukichi Inoue, Nara Gate*, toll-gate and administrative building at Oze, Ikoma, Nara prefecture, April 1997.*

urban landscape study departments. The implicit demand from society was joined by the intuition of artists: a certain number of contemporary sculptors responded to this new social role to be played by their art, and were at the forefront of a quest for quality in their site-specific operations. The 'environmentalist' family split into two groups: the 'structuralists', who defined a territory and signposted the way; and the 'aesthetes', whose criteria of beauty lay in a perfect adjustment to sites. Susumu Shingu is the most excellent illustration of this poetic vision of nature (cf. Domus *783), whilst Bukichi Inoue, who was carried away suddenly last September by a heart attack, represented the synthetic approach to the elaboration of a built statement.*
Japan has thus made its specific contribution to the public art movement which has been the keynote of town planning worldwide in the past forty years. The concept of the institutionalized sculpture park very soon prevailed in the United States, from where it spread far and wide. Italy offered a remarkable example of the open-air museum with Giuliano Gori's Celle project (cf. Domus *755). Segal's narrative language asserted itself outdoors, as in the very recent F.D. Roosevelt Memorial in Washington, where the minimalist works of an artist like Serra are ill-accepted in a metropolitan urban space.*
The French experiment with "villes nouvelles" around Paris in 1970 opened a remarkable chapter of public art. Thanks to the tireless efforts of Monique Faux, artistic adviser to the central group of new towns, the artists invited to Cergy-Pontoise, Marne-la-Vallée or Saint-Quentin-en-Yvelines were given ample scope to prove "their social role in the humanizing of public spaces": from Marta Dan to Kowalski, from Jean-Pierre Raynaud to Marcel van Thienen, from François Lalanne to Daniel Buren… Dani Karavan, the masterly creator of the Cergy-Pontoise main axis (3.2 kn), became the most prominent figure in this urban humanism. His "politically constructed" idiom contrasted with the flights of the mind of Nissim Merkado, the other great environmentalist of the villes nouvelles. Public art in Japan lies midway between the outdoor museum and the French conception which makes it a cultural device influencing the social system. The aspiration to a better quality of life in urban space has spread. Local communities, though, have a tendency to interpret the concept of public art in its reductive sense, as belonging to urban furniture rather than to the perspective of a structural ethics of the environment.
This reticence is explained by historical reasons to do with the country's physical nature. The shortage of socially useful spaces prevented the development of axial perspectives in the creation of cities. The frequency of natural and climatic calamities has consolidated the ephemeral sensation of things built. It is in a detachment of the aesthetic message from daily reality that art has found the roots of its durability. Japanese passiveness towards the environment, allied with the necessity for immediate rentability, came into a contradiction to the widely felt need for a better quality of collective life.

2. Makoto Horikoshi between Dani Karavan and Bukichi Inoue

*Japan responded to this contradiction by inventing a new partner in the art system: the "space ideas person", who simultaneously manages a promotional agency and a study bureau. Numerous agencies of this kind sprang up in Japan in the 1980s, their object being to propose site-specific public art projects to local communities and to the directors of museums and cultural institutions, to bring sculptors into touch with promoters and decision-making bodies, and to accompany them in the realization of their projects. One of the most effective of these "space idea persons" is Makoto Horikoshi, now aged 61. After having been for more than ten years a director of the Contemporary Sculpture Center in Tokyo, in 1985 he founded "Spatial Design Consultants Co. Ltd", whose myriad activities he controls. These range from site project plans followed up by the implementation of projects, to the installation of art works, the arrangement of travelling exhibitions, the publication of catalogues and monographs. Spatial Design Consultants has been responsible for the locating of scores of individual sculptures throughout Japan; it has masterminded such imposing projects as that of a sculpture city in Sendai (*Sculpture and Foliage*) or that of the sculpture garden in the Sapporo Art Park (an immense panoply of manifold creativity spread across 23 hectares), and just recently, the posthumous completion of Inoue's* Forest Passage Plan *for his home-village of Murou, near Nara.*
Horikoshi spent a long time meditating on the experience of the French villes nouvelles and on the strategy pursued by Monique Faux. To her he dedicated a travelling documentary exhibition, "Art Renews the City", which from June 1990 to May 1991 called on seven Japanese museums. The president of Spatial Design Consultants fell for the personality of Dani Karavan, for whom he organized, from November 1994 to October 1995, an itinerary of public art performances in seven museums (Kamakura – Ohara – Miyagi – Tsukuba – Mie – Sapporo – Yamanashi). Each museum hosted a different installation, under the general title Time, Space, Meditation*. The documentation of this sequence, combined with Karavan's oeuvre, was the subject of a specially published book.*
Horikoshi very quickly grasped the importance of Bukichi Inoue's work within the problematics of public art, and understood that he occupied a place homothetic to that of Karavan. It was he who initiated sev-eral of the projects in the series My Sky Hole*. Begun in 1979, these are Inoue's greatest contribution to environmental sculpture. Inoue's installation-routes are divided into a subterranean part and a surface part, joined by an often complex and sophisticated transition space. They describe the parallel journeys of the eye and the mind, from the introverted torments of the earth's bowels up to the immaterial and serene freedom of infinite sky.* My Sky Hole 79 – Peephole On The Sky*, created for the Hakone Open-Air Museum, marked the debut of a larger series of installations that grew at an average annual rate of two or three pieces. 1997 proved to be an especially fruitful year: by the time of his death, in September, he had completed six. In addition to a major operation on the No 2 Hanna Expressway exit at Nara (Nara Gate), and the installation* WindGate *at the Music Center of Fukui, Inoue left two large unfinished projects,* Passage in the Light*, a curved path marked out by thirty-three stone posts for a length of 60m situated in the Nara Welfare Park; and above all,* Forest Passages Plan*, a vast project for "meditation on the land". Created for his native village of Murou, it would take ten years to carry out and involved several monuments, a water-operated underground sound-chamber, and a beacon-building on a hill aligned to the sunlight from the famous local temple of Murouji. The notes, drawings and documents relating to this last project are the spiritual testament of this international artist who had travelled in America in 1972, and stayed ten years in Europe, in Germany and France, before finally re-settling in Japan in 1984 to attempt to mark out there the trace of his poetic vision of space. He had taken part in the project for the Open-Air Museum at the new city of Marne la Vallée in 1979, shown work at numerous exhibitions in Germany, Switzerland and The Netherlands in the 1970s, and created* My Sky Hole 86-3 *for Giuliano Gori at Celle in 1986.*
Public sculptuors in Japan are numerous and often good. They occupy a specific place within the worldwide problematics of new contemporary town planning; and the presence since 1991, at the Tokyo International Exhibition Center of Nagasawa, Kasahara and Saitoh, along with Claes Oldenburg, Craig-Martin and Lee U Fan, is highly significant. But Bukichi Inoue knew how to identify himself fully with the theme, to the point of incarnating it philosophically in the in/out dialectic methodology of his Sky holes*. In the East he occupies the same central perspective point as Dani Karavan does in the West. Inoue and Karavan met in Europe, and again in Japan. A subtle web of analogies, affinities and contrasted symmetries joined them within the planetary family of environment sculptors. Fate has now separated them; Inoue died last summer, a few days before Monique Faux, the high-priestess of urban art whom he knew well – while Karavan forges ahead in the ceaseless acceleration of his grand design: the placing of a cultural device to govern the social system of urban space. Dani Karavan is a political artist searching for a perfect projection of politics into urban planning. And that is more than enough to enrapture a space ideas man of the magnitude of Makoto Horikoshi, now Bukichi Inoue's orphan.*

Finalmente un Modern moderno

A Yoshio Taniguchi l'ampliamento del MoMA di New York

A Modern Modern, After All

Yoshio Taniguchi designs the extension of the MoMA in New York

A destra, Yoshio Taniguchi, prospettiva della nuova lobby con la scala che conduce i visitatori alle gallerie dei piani superiori (foto di David Allison).

Right, Yoshio Taniguchi, perspective of the new lobby with the staircase taking visitors to the upper floor galleries (photo by David Allison).

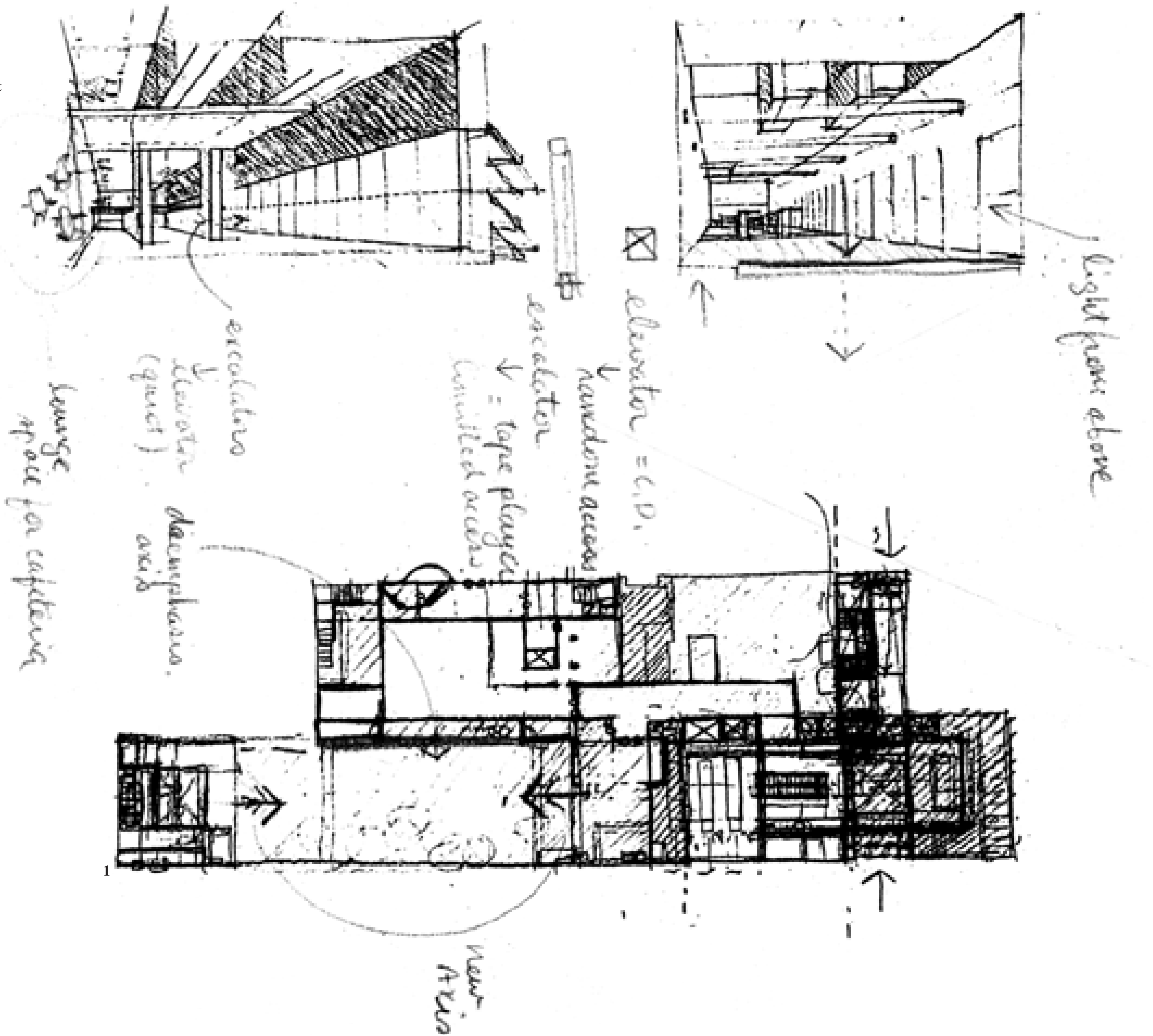
L'8 dicembre scorso numerosi critici d'architettura e design, newyorchesi e non, sono stati invitati a una conferenza stampa al Museum of Modern Art. Alla conferenza stampa sarebbe stata rivelata un'informazione attesa da lungo tempo: il nome dell'architetto prescelto per realizzare l'ampliamento e la ristrutturazione della sede del museo. Il vincitore, come hanno appreso i giornalisti, era Yoshio Taniguchi, sessantenne architetto laureato a Harvard, apprezzato progettista di musei in Giappone (Museo di Nagano, Museo Marugame Genichiro-Inokuma e Museo civico Toyota) ma poco conosciuto negli Stati Uniti.
Il previsto ampliamento del MoMA è un grande sforzo teso a porre rimedio alla cronica mancanza di spazio del museo. Fin dalla sua apertura, nel 1929, il Museum of Modern Art ha condotto un'impari battaglia, tra sporadici ampliamenti, da un lato con l'enorme crescita delle sue collezioni e dall'altro con le crescenti dimensioni delle opere dell'arte contemporanea. Allestito in origine in sei stanze di una casa d'affitto della Quinta Strada, il museo ebbe la prima vera sede nel 1939. L'edificio, progettato dagli architetti americani Philip Goodwin e Edward Durell Stone, è una sommessa chiosa alla storia dell'architettura modernista. Solo un decennio dopo il MoMA non stava più nei propri spazi e quindi, negli anni '50 e '60, vari ampliamenti vennero progettati da Philip Johnson. Anche l'ampliamento di Cesar Pelli del 1984, che portò la superficie a quasi 37.000 metri quadrati, non risolse il problema, soprattutto perché i nuovi spazi espositivi sotterranei destinati alle mostre temporanee non incontrarono l'approvazione della critica e degli stessi conservatori del MoMA, che li giudicavano inadatti all'esposizione di opere d'arte. Il recente acquisto di vari terreni adiacenti al museo (nell'isolato tra la Quinta e la Sesta strada e tra la 53a e la 54a) ha finalmente reso possibile un ampliamento di proporzioni senza precedenti: il nuovo terreno si estende per 183 metri di lunghezza e per 61 di larghezza. La superficie complessiva ammonta a 60.000 metri quadrati, di cui oltre 23.000 di nuova costruzione.
In previsione dell'ampliamento i conservatori del museo si sono impegnati in un approfondito dibattito interno e si sono consultati con esperti esterni per cercare di definire le proprie esigenze architettoniche.
Si è arrivati a un concetto-quadro: il nuovo edificio, secondo Terence Riley, responsabile del dipartimento di architettura e design del MoMA, dovrà essere 'eterotopico': dovrà tener conto non solo dei differenti spazi funzionali di un museo (sale d'esposizione, magazzini, uffici e così via) ma anche della gamma di esperienze che i musei offrono ai loro visitatori (osservazione dell'arte, socializzazione, contemplazione ecc.). Il nuovo museo, prosegue Riley, sarà uno spazio 'critico', che permetterà scetticismi e punti interrogativi; un luogo che, a differenza dei tradizionali spazi 'monumentali', non imporrà al visitatore l'accettazione del punto di vista dell'allestimento come verità assoluta. In realtà la dichiarazione d'intenti del MoMA rivelava una sfumatura di sapore postmoderno: nel nuovo museo non solo il visitatore sarà incoraggiato a esercitare uno sguardo critico, ma sarà concretamente invitato a creare la sua personale storia dell'arte in un percorso distribuito tra un nucleo espositivo 'fondamentale' (dedicato ai capolavori dell'arte del Ventesimo secolo) e spazi 'satellite'. Questi ultimi, secondo Glenn Lowry, direttore del MoMA, interromperanno il nucleo fondamentale "in vari punti, offrendo letture alternative oppure occasioni di maggiore approfondimento dell'opera di certi artisti, di certi periodi o di certe situazioni".
Il MoMA ha visto nell'ampliamento l'occasione di trasformarsi in un'istituzione del Ventunesimo secolo. Ciò implicava, tra l'altro, qualche riflessione su sé stesso e la rivitalizzazione della propria missione nel settore dell'arte contemporanea. "Il MoMA ha bisogno di un'architettura sostanzialmente nuova per esprimere le trasformazioni che si sono verificate in questo processo e la sua qualità di riflessione su sé stesso", affermava una

Testo di *Text by* Edna Goldstaub-Dainotto
Fotografie *Photographs* © Museum of Modern Art, New York

YOSHIO TANIGUCHI

1 Due prospettive degli spazi interni e una pianta delle gallerie.
2, 5 Immagini del modello con i fronti sulla 53a e 54a strada (foto di David Allison).
3 Veduta del modello da nord-est con il Giardino della scultura (foto di David Allison).
4 Tavola compositiva con due prospettive e una sezione degli spazi espositivi (foto di David Allison).

1 Two perspectives of the inner spaces and a plan of the galleries.
2, 5 Pictures of the model with frontage on 53rd and 54th Streets (photo by David Allison).
3 View of the model from north-east with the Sculpture Garden (photo by David Allison).
4 Composition with two perspectives and a section of the exhibition spaces (photo by David Allison).



1


3


4

dichiarazione ufficiale. Curiosamente gli scritti e le osservazioni dei conservatori del MoMA sono costellati di espressioni che evocano la psicoterapia, come "ricerca dell'anima", 'autoanalisi', 'rigenerazione'.
All'inizio dell'anno scorso sono stati invitati dieci architetti a un concorso di idee per il museo. I prescelti sono stati Wiel Arets (Olanda), Jacques Herzog e Pierre de Meuron (Svizzera), Steven Holl (Stati Uniti), Toyo Ito (Giappone), Rem Koolhaas (Olanda), Dominique Perrault (Francia), Yoshio Taniguchi (Giappone), Bernard Tschumi (Stati Uniti), Rafael Viñoly (Stati Uniti), Tod Williams e Billie Tsien (Stati Uniti). Nella fase successiva sono stati selezionati come finalisti Herzog e de Meuron, Tschumi e Taniguchi, ed è stato chiesto loro di presentare progetti architettonici specifici.
L'elenco dei concorrenti era costituito da un gruppo di architetti in prevalenza giovani, la maggior parte dei quali attestata su solide posizioni teoriche. Lo scopo del concorso, secondo il brief, non era giungere al progetto di un singolo edificio, ma arrivare a una "molteplicità di risposte" alle esigenze del museo, alla sua storia architettonica e ai suoi rapporti con il contesto urbano. I partecipanti sono stati invitati a prendere in considerazione la varietà storica dell'architettura attuale del museo – un complesso più che un singolo edificio – e la sua qualità di museo "da strada" più che "da viale"; in altre parole la mancanza di un punto privilegiato da cui guardare una facciata monumentale. Nonostante la completa libertà di riprogettare il museo, agli architetti venne chiesto di conservare quattro elementi dell'architettura attuale: il Giardino della scultura di Philip Johnson, del 1953, e tre elementi dell'edificio di Goodwin e Stone del 1939 (la facciata, la scala bauhausiana che collega gli spazi espositivi del secondo e terzo piano e la sala cinematografica nel sotterraneo). A ciascun progettista fu fornita una scatola di 28 centimetri per 43 per 8, in cui gli venne chiesto di depositare le sue conclusioni, sotto forma di elaborati su carta e di scritti. Poiché il concorso invitava i progettisti a parlare il linguaggio delle idee e delle metafore, i disegni e i testi finali (esposti al MoMA l'estate scorsa) ci hanno offerto il piacere di osservare dei bravi architetti nella loro forma migliore, prima di essere costretti a fare i conti con i prosaici particolari dei sanitari e degli ascensori. Inaspettatamente la maggior parte degli architetti ha realizzato schemi progettuali sottotono, limitati a volumi geometrici, forse in omaggio alla tradizione di "contenitore bianco" del MoMA.
Ma oltre alla predilezione per le geometrie semplici i concorrenti avevano anche altro in comune: metà degli elaborati sottolineava il fatto che il sito del museo, dopo l'edificazione dei terreni di recente acquisizione, si sarebbe massicciamente esteso senza soluzione di continuità dalla 53a alla 54a strada. L'idea di ritagliare un passaggio che collegasse queste due vie (definito dal personale del museo "Quinta strada e mezzo") indicava l'intenzione di rendere il sito più aperto all'ambiente circostante. Altre soluzioni condivise da differenti proposte comprendevano un giardino pensile e l'uso di stili differenti per la facciata sulla 53a strada (che guarda verso altri edifici pubblici) e per quella della 54a (che dà su isolati prevalentemente residenziali).
Di grande interesse si sono rivelate le proposte per il Giardino della scultura di Philip Johnson. L'esigenza del MoMA di conservarlo nella nuova sistemazione non significava, per la maggior parte degli architetti, lasciarlo intatto. Sottolineando che l'aggiunta dei nuovi terreni avrebbe spostato il centro del museo verso ovest, Herzog e de Meuron proponevano di trasferirlo – letteralmente – in modo che rimanesse l'elemento centrale del museo.
In un'altra sistemazione gli stessi architetti suggerivano di collocarlo in cima all'edificio. Uno dei piani di Holl prevedeva il sollevamento del giardino e la creazione di un ammezzato sotto di esso; Koolhaas, invece, pensava di interrarlo. Mentre la soluzione di Perrault


2


5

HERZOG & DE MEURON



1

1 Due vedute del modello.
2 Schemi concettuali intitolati *Aside* e *Above*. Nel primo la struttura si articola lungo il sito, nel secondo è sospesa sull'intera lunghezza del giardino e del lotto di espansione.
3 Studio inerente lo schema di aperture per ricevere luce indiretta dalle facciate.
4 Collage dei volumi lungo la 53a strada.
5 Studio di una sequenza di corti collegate.
6 Schizzo di tre diverse configurazioni di spazi interconnessi.
7 Modello che mostra l'ipotesi di un grattacielo orizzontale.
8 Collage con la proposta per un sito teorico.

consisteva nel costruire una struttura a sbalzo sul Giardino, Williams e Tsien hanno immaginato un ponte alto 21 metri che lo scavalca collegando le ali laterali. Infine Viñoly ha proposto di aprire il giardino sulla strada, trasformandolo in un'area pubblica che facesse da ingresso al museo.

L'esigenza del museo di una sistemazione "a nucleo e satelliti" dei nuovi spazi espositivi è sfociata in alcune soluzioni originali: invece di un 'nucleo' unico Herzog e de Meuron hanno pensato a "isole della memoria" in cui i capolavori del museo fossero collocati strategicamente in posizioni 'topografiche'. Intorno a essi si sarebbero alternati accrochage temporanei a rotazione rapida. Il 'nucleo' per Tschumi doveva collocarsi lungo il perimetro dell'edificio, dove l'architettura possiede maggiore permanenza e la luce è migliore. Il centro dell'edificio, flessibile nella continua trasformazione delle pareti a pannelli di pietra, sarebbe servito per le mostre temporanee.

Adottando il tema del futuro con una sfumatura decisamente postmoderna, la proposta di Tschumi si avventurava in vari scenari bizzarri, in omaggio alle "città invisibili" di Calvino. Uno di essi, battezzato "MoMALL", fa le boccacce alla cultura americana: un centro commerciale specializzato che comprende punti di vendita e ristoranti del museo, in cui le sale d'esposizione sono simili a negozi. Per entrare in ciascuna di esse si paga un biglietto. Il Giardino della scultura, in questo contesto, sarebbe diventato il luogo del picnic finale. Più seria, ma non del tutto priva di ironia, è tra gli scenari di Tschumi la "Multisala moderna": quattro sale cinematografiche ricavate sotto il Giardino della scultura, per la proiezione di film vecchi e nuovi.

Alla luce dell'insistente richiesta di innovazione del museo e dei voli di fantasia presenti in alcuni elaborati, la scelta di Taniguchi è stata una sorpresa per molti. Indubbiamente il piano progettuale di Taniguchi irradia un formidabile senso di quiete a paragone con la quantità enorme di innovazioni tecnologiche e ideologiche proposte da certi altri concorrenti.

Taniguchi sposta il centro di gravità del museo a nord, verso il sito dell'ampliamento, dove quattro piani di esposizioni permanenti e due destinati a mostre temporanee si sovrapporranno a un ingresso che li attraverserà tutti in altezza (mostre temporanee in alto, collezioni permanenti in basso), traforati da un atrio che lascia penetrare la luce solare. Gli spazi dedicati all'arte contemporanea saranno vasti e flessibili, con pochi supporti permanenti. Il nucleo espositivo sarà stabile, mentre altri spazi saranno periodicamente chiusi al pubblico per rinnovare gli allestimenti senza danno per la circolazione. Ci saranno ampie possibilità di percorsi di visita alternativi. La facciata sulla 54a strada, che comprende un nuovo ingresso principale, costituirà una forte presenza orizzontale, con due grandi forme a contenitore che fiancheggiano il giardino.

Il progetto di Taniguchi prevede il restauro dell'edificio di Goodwin e Stone: i piani superiori verranno destinati agli uffici mentre quelli inferiori saranno riconvertiti per ospitare le collezioni dei dipartimenti (la celebre scala bauhausiana sarà integrata negli spazi dedicati all'architettura e al design e prolungata in alto e in basso come ulteriore direttrice di circolazione). L'attuale ingresso principale sulla 53a strada si aprirà su un atrio che servirà le sale cinematografiche e i ristoranti. L'ala est del Giardino della scultura sarà dedicata alla formazione, alla biblioteca e ai centri di ricerca.

L'aspetto più brillante del progetto di Taniguchi è forse la luce in cui saranno immersi molti degli spazi del museo. Oltre all'atrio centrale e alle finestre verso l'esterno, Taniguchi ha previsto lucernari lineari lungo il perimetro di certi spazi espositivi – alcuni dei quali collocati sul soffitto, altri lungo i percorsi laterali – che porteranno la luce solare fino al livello sotterraneo. Oltre a far entrare la luce, le finestre e l'atrio apriranno vedute sulla città e sul Giardino della scultura, ricordando ai visitatori il contesto urbano del museo e aiutandoli a orientarsi.

Il progetto di Taniguchi per il nuovo MoMA è bello, elegante, acuto, raffinato, attento al contesto urbano e rispettoso della storia del museo. Adatto all'arte e adatto a chi la contempla. Sarebbero qualità sufficienti per ogni criterio di giudizio, se non fosse che in questo particolare concorso d'architettura si è osservato un livello di critica particolarmente serrato. Il Museum of Modern Art è stato a lungo considerato uno dei più importanti per l'architettura e il design. Aprendo in qualche misura il proprio processo decisionale al pubblico, il MoMA ha virtualmente invitato chiunque avesse un'opinione a esprimerla. Ad arroventare ulteriormente il clima, mentre il processo di scelta era in corso, in Spagna e in California sono stati inaugurati due dei più ambiziosi edifici museali di questo secolo, il Guggenheim e il Getty, ciascuno dei quali costituisce un titanico gesto architettonico, a paragone del quale il MoMA verrà misurato.

Ma più che per questo genere di pressioni esterne, il MoMA appare essersi esposto al rischio suggerendo la possibilità di innovazioni più drastiche di quelle con cui avrebbe potuto confortevolmente vivere.

DOMINIQUE PERRAULT


2

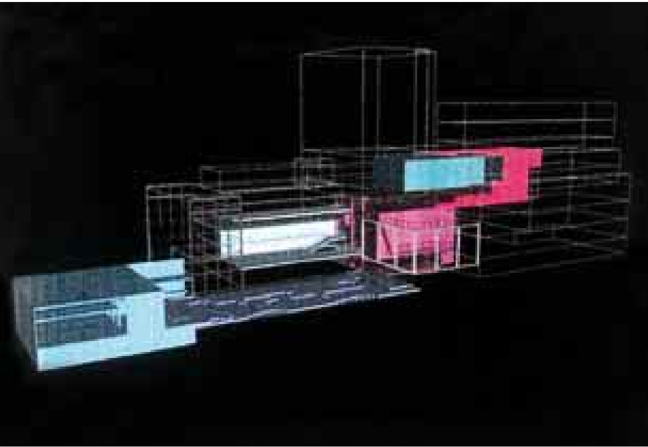
STEVEN HOLL

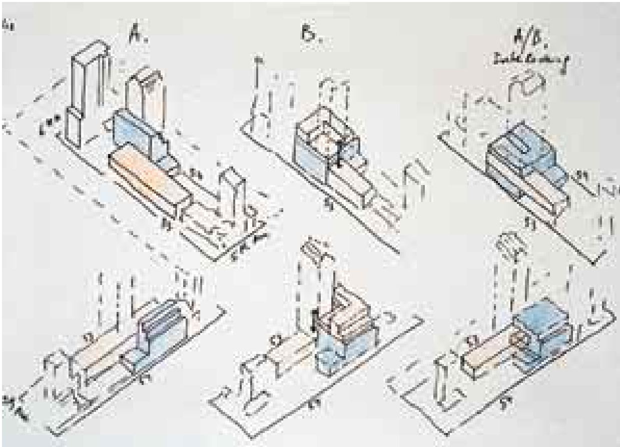

3

TOD WILLIAMS, BILLIE TSIEN


4

BERNARD TSCHUMI


5


6

1 Two views of the model.
2 Conceptual diagrams titled Aside *and* Above. *In the first the structure is spread along the site, in the second it is suspended over the full length of the garden and of the expansion site.*
3 Study for the system of openings to receive indirect light from the facades.
4 Collage of the volumes along 53rd Street.
5 Study of a sequence of linked courtyards.
6 Sketch of three different configurations of interconnected spaces.
7 Model showing the hypothesis of a horizontal skyscraper.
8 Collage with proposal for a theoretic site.

L'autoanalisi, per così dire, non è andata oltre. A lungo, per esempio, i conservatori hanno riconosciuto che la divisione dei dipartimenti storici in Pittura e scultura, Disegno, Stampe, Fotografia e Video non riflette più la direzione presa dall'arte contemporanea. Tuttavia il nuovo progetto museale riconferma la struttura storica assegnando ai singoli dipartimenti spazi espositivi separati dalla rassegna 'principale' di Pittura e scultura. Ma c'è di più. Il museo ha proclamato che il nuovo edificio è la forza principale che lo porterà nel Ventunesimo secolo. Non è chiedere troppo a un edificio? L'identità del museo, dopo tutto, è l'insieme dei suoi programmi di conservazione e di formazione, che riflette, a sua volta, le decisioni dei conservatori e degli amministratori. Aprirsi al pubblico e rivelare alcuni dei propri meccanismi è stato un gesto audace e lodevole. Ma la decisione di dedicarsi con continuità alla riflessione su se stesso e sulla propria rigenerazione è ancora di là da venire.

***On December 8, architecture** and design critics in New York and elsewhere were invited to a press conference at the Museum of Modern Art. At the conference, a long-awaited piece of information would be released: the name of the architect chosen to lead the expansion and redesign of the Museum's premises. The winner – as the attending press learned – was Yoshio Taniguchi, a sixty-year-old, Harvard-educated architect, revered in his native Japan as a designer of museums (such as the Nagano Museum, the Marugame Genichiro-Inokuma Museum, and the Toyota Municipal Museum), yet barely known in the United States.*

MoMA's planned expansion is a grand effort to fix the Museum's chronic shortage of space. Since its beginning in 1929, the Museum has led a losing race, through intermittent expansions, with the enormous growth of its collections on one hand, and the increasing size of contemporary artworks on the other. Occupying six rooms in a rented Fifth Avenue house when it opened, the Museum acquired its first real home in 1939.

The building, designed by American architects Philip Goodwin and Edward Durell Stone, is a quiet footnote in the history of modernist architecture. Only a decade later, MoMA was bursting out of it seams, and, consequently, several additions were designed by Philip Johnson in the 1950s and 1960s. Even Cesar Pelli's 1984 expansion, which brought the site to 400,000 square feet, did not solve the problem, especially since the new subterranean galleries dedicated to temporary exhibitions were reproved by critics and MoMA curators alike as being inadequate to showing art. The recent purchase of several properties next to the Museum – on the block between 5th and 6th avenue, and between 53rd and 54th street – has finally made possible an expansion on an unprecedented scale: the new lot extends 600 feet in length and is 200 feet wide. The total bulk is 644,000 square feet, including 250,000 square feet of new development.

In view of the expansion, Museum staff engaged in extensive discussions among themselves, and consulted with outside experts, to try and figure out what kind of architecture they wanted. They came up with a conceptual framework: the new building, according to Terence Riley, MoMA's head of the architecture and design department, will be 'heterotopic' – acknowledging not only the different functional spaces of a museum (galleries, storage, offices, etc.), but also the range of experiences museums offer their viewers (looking at art, socializing, contemplation, etc.). The new Museum, continues Riley, will be a 'critical' space, where skepticism and questioning will be allowed; a place, which, unlike the traditional 'monumental' spaces, will not overwhelm the visitor into accepting the exhibition's point of view as absolute truth. In fact, MoMA's intentions betrayed a whiff of a postmodern flair: in the new Museum, not only will the viewer be encouraged to apply a critical eye, but will actually be invited to create his or her own story of art by moving between 'core' galleries – which present masterpieces of twentieth century art – and "satellite" ones. The latter, according to MoMA director Glenn Lowry, will interrupt the core "at multiple points by alternative readings or opportunities to delve in greater depths into the work of a given artist, period, or issue".

MoMA has viewed the expansion as an opportunity to transform itself into an institution of the twenty-first century. This entailed, among other things, some introspection, and revitalizing its commitment to contemporary art: "MoMA requires a fundamentally new architecture to express the changes that have occurred in its thinking about itself", asserted one official statement. Curiously, writings and remarks by MoMA staff were studded with terms evoking psychological processing such as "soul searching," "self analysis," and 'regeneration'.

Early last year, MoMA had invited ten architects to propose conceptual plans for the new Museum, in the form of a charrette. The chosen candidates were: Wiel Arets (The Netherlands), Jacques Herzog and Pierre de Meuron (Switzerland), Steven Holl (USA), Toyo Ito

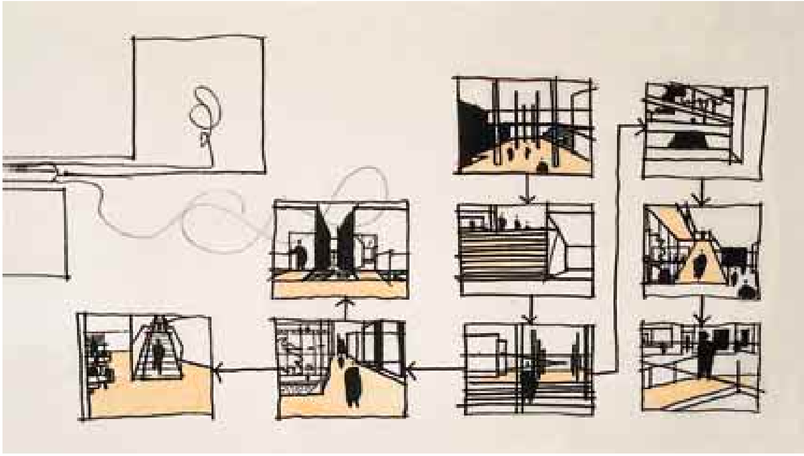
TOYO ITO


7

REM KOOLHAAS


8

WIEL ARETS



1

RAFAEL VIÑOLY



2

1 Serie di studi di prospettive interne.
2 Studio che ipotizza il Giardino della scultura come corte pubblica d'ingresso al museo.

1 Studies for interior perspectives.
2 Hypothetical study of the Sculpture Garden as a public courtyard-entry to the museum.

(Japan), Rem Koolhaas (The Netherlands), Dominique Perrault (France), Yoshio Taniguchi (Japan), Bernard Tschumi (USA), Rafael Viñoly (USA), and Tod Williams and Billie Tsien (USA). In the next phase, Herzog and de Meuron, Tschumi, and Taniguchi, were selected as finalists, and were asked to submit specific building designs.

The list of participants featured a group of generally young architects, most of them holding solid theoretical positions. The purpose of the charrette – as stated in the brief to the architects – was not to come up with a single building design, but rather with "multiple responses" addressing the Museum's needs, its architectural history, and its urbanistic relationships. The participants were urged to consider the historical patchwork of the existing Museum's architecture – more a complex than a single building – and its being a 'street', rather than an "avenue" museum – in other words, the lack of a vantage point to view a grand facade. Given complete freedom to redesign the Museum, the architects were, however, required to retain four elements of the existing architecture: the Philip Johnson 1953 Sculpture Garden, and three components of the Goodwin and Stone 1939 building – its facade, the 'Bauhaus' staircase connecting the second- and third-floor galleries, and the film theater in its basement. The designers were each provided with a box measuring 11x17x3 inches, in which they were asked to place their conclusions, both as schematic studies on paper and in writing.

Since the charrette invited the designers to speak in the language of concepts and metaphors, the resulting drawings and notes – which were on view at MoMA last summer – offered the pleasure of looking at some gifted architects at their best, before they have to face the nitty gritty details of bathroom appliances and elevator shafts. Surprisingly, most architects came up with subdued design schemes confined within geometric volumes, perhaps in reverence of MoMA's tradition of the "white box". Besides the penchant for simple geometries, other concerns were shared among the contenders: half of the entries addressed the fact that the Museum's site, after building over the newly acquired properties, will become a massive, continuous stretch from 53rd to 54th street. The solution of cutting a throughway to connect these streets – what has come to be called "5 1/2 Avenue" by Museum staff – indicated a willingness to make the site more open to its environment. Other solutions shared by different proposals included a roof garden, and the use of differing styles for the 53rd street facade (which faces other public buildings), and for the 54th street one (which faces a mostly residential block).

Most interesting were the proposals for Philip Johnson's Sculpture Garden. MoMA's request to retain it in the plan did not mean, for most architects, leaving it in peace. Addressing the fact that with the added properties the Museum's center will shift west, Herzog and de Meuron proposed to move the Garden – literally – so it could remain the central experience of the Museum. In another scheme, the same architects suggested placing it on the roof. One of Holl's plans called for raising the Garden and creating a mezzanine floor below it; Koolhaas, instead, advised to sink it. Whereas Perrault's solution was to build a structure that would hover over the Garden, Williams and Tsien imagined a bridge, 70 feet high, running above it and connecting gallery wings on either side. Finally, Viñoly proposed to open up the Garden to the street, turning it into a public court and the Museum's entrance. The Museum's requirement for a "core and satellite" arrangement for its new galleries brought about some original solutions: instead of a single 'core', Herzog and de Meuron envisioned "islands of memory" – in which the Museum's masterpieces would be strategically placed in 'topographic' positions. Around them, temporary exhibits would change often. Tschumi's 'core' would actually run around the edges of the building, where the architecture is most permanent and the light best. The center of the building – flexible with its continuous shifting of sheet rock walls – would serve for temporary exhibitions.

Picking up the futuristic theme with a decidedly postmodern bent, Tschumi's proposal embarked on several whimsical scenarios, in an homage to Italo Calvino's Invisible Cities. "MoMALL", one of those, is a spoof on American culture: a theme mall including the Museum stores and restaurants, where galleries are shop-like, and are paid for and accessed individually. The Sculpture Garden would become the ultimate picnic site. More earnest, yet still somewhat ironic, is Tschumi's "Modern Multiplex" scenario: four cinemas built under the Sculpture Garden, to show old and new films.

In light of the Museum's insistence on innovation, and given the imaginative leaps in some of the entries, Taniguchi's selection came as a surprise to many. Indeed, Taniguchi's design scheme emanates formidable quietude in comparison with the high volume of technological and ideological novelties proposed by some of his competitors. Taniguchi shifts the Museum's center of gravity north, to the expansion site, where four floors of collection galleries and two floors of changing exhibitions galleries will be stacked above a floor-through lobby (temporary galleries on top, permanent collection below), and pierced by an atrium that will allow daylight in. The galleries for contemporary art will be large and flexible, with few permanent supports. The core galleries will be fixed, while others will be periodically shut off for reinstallation, without disturbing circulation. There will be ample opportunities for alternative viewing routes. The 54th street facade, including a new main entrance, will be a strong, horizontal presence, with two large box-like forms flanking the Garden. In Taniguchi's plan, the Goodwin and Stone building will be restored: its upper floors will be used for offices, and its lower levels will be remade into departmental collection galleries (the famous Bauhaus staircase will be integrated into the Architecture and Design galleries, and extended upwards and downwards as an additional circulation core). The current main entrance on 53rd street will lead to a lobby servicing the film theaters and restaurants. The wing east of the Sculpture Garden will be devoted to education, library, and study centers.

Perhaps the most dazzling aspect of Taniguchi's design is the light that will bathe many of the Museum's spaces. In addition to the central atrium and windows facing out, Taniguchi has designed linear skylights along the perimeters of some galleries, localized ones in the ceilings, and even some along the sidewalk – admitting daylight into the subterranean level. Besides letting light in, the windows and atrium will offer the viewers glimpses of both cityscape and the Sculpture Garden, reminding them of the Museum's urban context, and helping them orient themselves.

Taniguchi's design for the new MoMA is beautiful, elegant, subtle, sophisticated, sensitive to the context of the city, and reverent of the Museum's history. It is good for art and good for art viewers. That should be enough by any standard, except that this particular architectural competition has been held up to a remarkably close scrutiny. The Museum of Modern Art has long been considered a leader in architecture and design, even as it has been struggling to maintain its edge in the contemporary art scene. By opening up (to some extent) its decision-making process to the public, MoMA virtually invited anyone with an opinion to express it. To add to the pressure, while the selection process was going on, scaffoldings were removed, in Spain and in California, from two of the most ambitious museum buildings of this century – the Guggenheim and the Getty – each a gigantic architectural gesture against which the new MoMA will be measured up. But more than this kind of outside pressure, it seems like MoMA has set itself up by suggesting the possibility of innovations more drastic that it could comfortably live with. Self-analysis, so to speak, went only so far. For a long time, it has been acknowledged among staff that the historical departmental division between Painting and Sculpture, Drawing, Prints, Photography, and Video, no longer reflects the direction in which contemporary art is going. Yet, the Museum's new plan re-affirms the historical structure by allocating galleries to each curatorial department away from the 'main' survey of Painting and Sculpture.

And there is something else. The Museum has made it sound like the new building is the central force that will take it to the next century. Is that not too much to ask of a building? The Museum's identity, after all, is the sum of its curatorial and educational programs, which reflect, in turn, decisions made by its staff and trustees. Opening itself up to the public and revealing some of its machinations was a bold and commendable gesture. But a commitment to continuing self-scrutiny and regeneration is yet to follow.



Stanley C. Meeston, Mc Donald's at Des Plaines, Illinois, 1955.

a cura di Gianmario Andreani

"L'Espace fragmenté. Eléments pour une analyse sociologique de la territorialité".

Bernard Poche.
L'Harmattan, Parigi, 1996
(pp. 275, F 140).

di Claude Ambroise e Giulio Redaelli Bernard Poche è un sociologo. Directeur de recherches al CNRS, egli si dedica esclusivamente all'osservazione di fenomeni sociali dalla sua sede del C.E.R.AT. presso l'Università di Grenoble 2. Ma *L'Espace fragmenté. Eléments pour une analyse sociologique de la territorialité,* non è certo una analisi settoriale: è un importante lavoro teorico. Il discorso è quello di un sociologo, lo 'spazio' del titolo viene completato dalla 'territorialità' del sottotitolo; si tratta di elementi, non di una *summa;* riferita allo spazio ci viene proposta una visione frammentata del mondo, da *frangere:* rompere. Per Poche, lo spazio è sempre uno spazio frammentato, viviamo sempre in un territorio, quand'anche ci spostiamo da un territorio all'altro, e ogni volta abbiamo a che fare con una nuova metafora dello spazio elaborata da un gruppo, diverso da altri gruppi, anche se ovviamente in relazione con essi.

Il problema di Poche è quello di un sociologo, e se lo spazio, non la spazialità bensì gli spazi e la località, stanno al centro della sua riflessione, è proprio perché ai suoi occhi, lo spazio che è necessariamente uno spazio frammentato, multiplo, deve diventare il punto focale della riflessione sociologica: il nuovo paradigma della sociologia generale, perché lo spazio è sempre la produzione di un gruppo, perché lo spazio fa parte ed è probabilmente l'elemento fondante del pensarsi del gruppo. In modo particolare del suo strutturasi nel e con il linguaggio. Tutta la lunga prima parte del saggio è una rilettura della storia della sociologia in Francia da Durkheim ai giorni nostri, senza perdere di vista l'impatto degli americani, concepita come abolizione sistematica, idealista inconsapevole della dimensione dello spazio, e cioè della sua concretezza, varietà, frammentarietà. Il pensiero sociologico in quella tradizione ha espulso aprioristicamente lo spazio: la famiglia, le istituzioni, le varie sociologie urbane, rurali, imprenditoriali devono essere valide dappertutto, essere illuministicamente dei concetti universali. Di lì l'impossibilità, per esempio, a pensare veramente (in Francia) un fenomeno come il cosiddetto regionalismo; di lì il fallimento dei rapporti con l'antropologia culturale che ha da essere una scienza della pluralità dei mondi e del radicarsi di ognuno in una sua materialità determinata. Perché ciò che Poche evidenzia nel suo libro è proprio il fatto che una sociologia universalizzante, non situata, in cui per forza ci muoviamo (dico noi perché in questi ultimi decenni nessun discorso più di quello sociologico è passato con tutta naturalezza dalla sfera di una disciplina specialistica al discorso e alla prassi politica), significa la negazione della materialità, della realtà fisica dello spazio sempre diverso a seconda dei posti che ogni gruppo costruisce, struttura, pensa, e da cui viene esso stesso strutturato e pensato. La seconda parte rimanda ad altre due ricerche anteriori dell'autore che costituiscono la dimostrazione delle sue tesi relative alla costruzione dello spazio concreto. La prima riguarda la popolazione del territorio di Bessans nella Haute Maurienne al confine della Francia con il Piemonte ed è il risultato di una inchiesta decennale, in cui vengono fra l'altro studiati in modo significativo: "La construction de l'espace de la matérialité"; "La construction d'un langage et le processus d'elaboration du sens", comprendente: "La nomination de l'espace come métaphore du groupe"; "Du langage naturel à la langue locale". La seconda ricerca riguarda un discorso minoritario in Francia e cioè la rappresentazione letteraria di Lione.

La terza parte de *L'Espace fragmenté* intitolata molto significativamente "Monde physique et mondes sociaux" prosegue analizzando delle situazioni concrete (il confine, le minoranze, le federazioni, lo spazio europeo...) per poi, basandosi sul "paradigma della rappresentazione e del mondo locale quale struttura di senso", teorizzare la "reciprocità tra individuo gruppo e mondo". Viene sempre prospettata una lettura nuova perché ciò che maggiormente affascina in Poche, oltre al suo atteggiamento iconoclasta, che ci augureremmo di leggere anche in qualche riflessione sulla storia della sociologia in Italia che andasse oltre le consuete banalità sull'antisociologismo dei vecchi crociani e lo scontato crogiolarsi nelle evidenze nordamericane, è la capacità dello studioso lionese di teorizzare progettando lui stesso, nonché di esaminare criticamente la produzione degli altri.

Ma Poche è anche uno che interpella i non sociologi, gli addetti ai lavori di altre discipline come per esempio le discipline urbanistiche che sono per definizione un discorso e una prassi dello spazio. In questo senso il suo è un'atteggiamento che va avvicinato a quello di un altro studioso, la cui opera è stata elaborata in Francia e cioè Augustin Berque. Ambedue vivono all'interno del mondo francese che è uno spazio caricaturalmente centralizzato nonché pericolosamente interiorizzato. Uno, il Poche attaccato a una Francia multipla soggiacente all'attuale schiacciante uniformità, l'altro, il Berque, nell'interrogare la società giapponese, ci propongono una riscoperta dello spazio nella sua frammentarietà, nel suo non essere mai unificato ma percorso, strutturato in fin dei conti, dalla aleatorietà sempre cangiante delle *coupures.* Lo spazio 'concreto' di Poche, limitato e confinato, e la sua nozione di "groupe social physiquement défini par son insertion dans l'espace", consente di distinguere tra le gerarchie territoriali. Si contrappone allo spazio della geometria, astratto e continuo, illimitato e sconfinato, divisibile all'infinito come le possibilità individuali di esplorazione, utilizzabile quindi per ogni determinazione dell'urbanesimo (villaggio, città, metropoli), come dimostrano le espressioni "villaggio globale", "città globale" e "metropoli universale": è lo spazio della letteratura metropolitana, modernista e postmodernista, "as large as possible", attraversabile nel tempo della capacità di resistenza individuale psico-fisica.

Invece secondo la nostra urbanistica, un discorso minoritario come lo è nel suo ambito il discorso critico di Poche, la rappresentazione collettiva dello spazio implica un soggetto collettivo, un policentrismo di soggetti collettivi: la frammentazione è determinata dalla possibilità di esplorazione, da una pluralità di soggetti. In questo modo la gerarchia urbana diventa la concreta dimensione spazio-temporale che 'inviluppa' le relazioni, attuali e virtuali, quotidiane e ripetitive, concludibili da tutti gli individui, nel "tempo assoluto urbano", intorno a un'ora per ciascuna direzione di spostamento: sicché la dimensione tempo è 'invariante', mentre la dimensione-spazio cambia in rapporto alle culture-civiltà, attualizzandosi sempre di nuovo e rifondandosi "immer wieder". Analogamente la gerarchia non-urbana, nazionale e, oggi, d'area-regione (europea, nordamericana...), inviluppa le relazioni, saltuarie e sporadiche, concludibili nel "tempo assoluto non-urbano", intorno a quattro ore per ciascuna direzione. Mentre i confini "somigliano al cerchio di gesso che continua a essere descritto e cancellato" (Matevejevic).

L'interrogazione fondamentale, sembra dire Poche, non è *se* la globalizzazione cancellerà o meno ogni frammentazione dello spazio, ma in *quale* frammentazione vivranno i soggetti. Secondo il paradigma metropolitano, la metropoli universale postmodernista cancella ogni gerarchia spazio-temporale intermedia tra l'abitare la casa e l'abitare il mondo e ammette soltanto un'infinità di coesistenze tra solitudini. Invece secondo il paradigma urbano policentrico, l'omologia tra gruppi e spazio frammentato attualizzerà e rifonderà le convivenze tra cittadini.

L'ESPACE FRAGMENTÉ
Éléments pour une analyse sociologique de la territorialité
L'Harmattan
Villes et Entreprises

Bernard Poche is a sociologist. This Directeur de recherches at the CNRS devotes his time exclusively to the observation of social phenomena from his post at Grenoble 2 University's C.E.R.A.T. But L'espace fragmenté, Eléments pour une analyse sociologique de la territorialité, *certainly is not a sectorial analysis: it is a major theoretical work. This text is the product of a sociologist; the 'space' in the title is rounded out by the 'territoriality' in the subtitle. It represents elements, not a complete treatise; concerning space we are offered a fragmented (that is, broken) vision of the world. In Poche's opinion, space always is fragmented. We always live in one region and every time we have to move to another zone, we have to handle a new metaphor of the space devised by a group that differs from the others, even though it does relate to them obviously.*

Poche's problem is a sociologist's. The reason his reflections center on space, spaces and locality, not spatiality is that, from his viewpoint, space necessarily is fragmented and multiple. These attributes make it the focus of sociological pondering, the new paradigm of general sociology. In fact, space always is engendered by a group, space belongs to and probably is the cornerstone of the group's thinking, especially its structure in and with language.

The whole long first part of the essay is a rereading of the history of sociology in France from Durkheim to-date, without disregarding the impact of the Americans. It is conceived as the systematic, idealistic and unconscious abolition of the dimension of space; that is, its concreteness, variety and fragmentariness. The sociological thought in that tradition performed an a priori *ejection of space: the family, the institutions, the entrepreneurial, urban and rural sociologies are supposed to be valid everywhere, be universal concepts, Enlightenment-wise. Hence, it would be impossible to conceive (in France) a phenomenon like the so-called regionalism. This led to the failed relations with cultural anthropology which is both a science of the plurality of worlds and becoming rooted in its own materialness. From what Poche brings out in his book it is manifest that a universal sociology, not linked to a place, which necessarily is ours, means the negation of materialness and the physical reality of the space which always differs. As a matter of fact, each group builds its own spaces and thinks, and is in turn impacted by them. (This influences us, too, for sociology has beaten all the other disciplines in naturally passing from a specialized field to politics).*

The second section of the volume refers to two other previous investigations by the author, demonstrating his postulates concerning the construction of concrete space. The first has to do with the population of the Bessans area, in Haute Maurienne on the Italian border and is the outcome of a ten-year survey. The following are significantly studied: "La construction de l'espace de la matérialité"; "La construction d'un langage et le processus d'elaboration du sens". This comprises: "La nomination de l'espace come métaphore du groupe"; "Du langage naturel à la langue locale". The second inquiry concerns a minority matter in France: the Lyon literary representation.

Significantly, the title of the third part of L'espace fragmenté *is "Monde physique et mondes sociaux". It continues by analyzing some concrete situations (the border, minorities, federations, the European space...). Subsequently, basing itself on the paradigm of the representation and of the local world as a sense structure, the author theorizes the reciprocality between the individual, the group and the world. A new interpretation is always outlined. What we find most enthralling in Poche, besides his iconoclastic attitude, is the Lyon-based scholar's ability to theorize projects himself, besides critically examining the work of others. We hope we will have a chance to read some of reflections on Italian sociology that go beyond the threadbare remarks on the anti-sociological attitude of the old Croce school and the obvious basking in what the United States has accomplished.*

Poche also relies on people outside sociology, scholars in other disciplines, such as town planning, for they concern space very closely. In this sense, his approach is similar to that of another intellectual, whose work has been done in France: Augustin Berque. Both live within the French world, which is an exaggeratedly centralized space, besides being dangerously interiorized. Poche himself is attached to a multiple France which is subjected to today's crushing uniformity. On the other hand, Berque proposes, from his interrogation of Japanese society, a rediscovery of fragmented space, in its non-unified state, when it is organized, in the end, by the changing randomness of the coupures.

Poche's limited, concrete space, plus his notion of "groupe social physiquement défini par son insertion dans l'espace" allows one to distinguish between the territorial hierarchies. It opposes the abstract, continuous and unlimited space of geometry, which is boundless and infinitely divisible, like the individual possibilities of exploration. Thus it can be utilized for all kinds of urban planning (villages, cities, metropolises), as is proved by the expressions "global village", "global city" and "universal metropolis". This is the space of urban literature, both Modern and Postmodern: as large as possible, which can be crossed in the time determined by the individual's psychophysical strength.

Instead, according to our town planning (which is a minor aspect of Poche's work) the collective representation of space implies a collective subject, a polycentrism of community subjects. The fragmentation is due to the possibility of exploring several subjects. Thus the urban hierarchy becomes the concrete space-time dimension that envelopes *the real and virtual, everyday and repetitious relationships that concern all the individuals in "the absolute urban time". This is approximately one hour for each direction of movement, so the time dimension is 'invariable', whereas the space dimension varies according to the cultures and civilizations, always being updated and being recreated "immer wieder". Analogously, the non-urban hierarchy, which is national and now covers vast areas (Europe, North America...), envelopes the sporadic relationships which can be concluded in the "absolute non-urban time". This is about four hours in each direction. And the borders "are similar to constantly erased and redrawn chalk circles" (Matevejevic).*

It seems that Poche maintains that the cardinal question is in which fragment will the subjects live, not will each fragmentation of space be eliminated by globalization? According to the urban paradigm, the Postmodern universal metropolis wipes out all the intermediate space-time hierarchies between living at home and living in the world. It only admits infinite coexistences between solitudes. According to the polycentric urban paradigm, instead, the homology between fragmented groups and space will update and recreate people's community living.

"Le architetture dello spazio pubblico. Forme del passato forme del presente".

A cura di Paolo Caputo.
Electa, Milano, 1997
(pp. 268. Lit 100.000).

di Pierluigi Cervellati Il primo architetto a dichiararsi 'filosofo' – che io ricordi – fu Giuseppe Samonà. La filosofia del "direttore/rettore" costituì un antidoto temporaneo al violento contestare degli studenti che occupavano la facoltà di architettura di Venezia. Poi, il disquisire filosofico-letterario degli architetti italiani diventò prassi costante. Nel catalogo della mostra curata dalla Triennale di Milano *Le architetture dello spazio pubblico. Forme del passato forme del presente* – a cura di Paolo Caputo, Electa 1997 – molte pagine sono dedicate a complesse dissertazioni sul significato di "spazio pubblico". Cosa rappresenta? Come lo si individua? È la città nel suo insieme o sono i luoghi deputati della collettività? È la piazza, o sono le funzioni (meglio, le architetture che la delimitano, quindi parti di città) a determinare lo spazio pubblico? Per alcuni, "nel disordine delle periferie moderne mancano i segni e gli itinerari. La città suddivisa in zone minaccia di sterminare l'organismo urbano". Accuse al Movimento Moderno, al CIAM, al decentramento – nonché alla speculazione edilizia. Ma anche il rigetto della Calle Mayor, le deviazioni del piano regolatore e la perdita della *forma urbis* hanno causato il fallimento, l'assenza o la trascuratezza dei luoghi appartenenti alla collettività. Per altri è la 'conflittualità' – o, a scelta, la 'progettualità' – la sola componente pubblica dello spazio. Per altri ancora, l'effimero, l'apparato, la "messa in scena", sono i protagonisti autentici dello "scenario urbano". Fra i più citati: Habermas, Foucault, McLuhan, Heidegger. Oltre, ovviamente, Lync, Hilberseimer...



R. Meier, B. Lutz, *Stadthaus e piazza della Cattedrale,* Ulm, 1990-93.
R.Meier, B. Lutz, Stadthaus and cathedral square, *Ulm, 1990-93.*

Pagine dense di rimandi teorici e concettuali per introdurre a un insieme di progetti, ahimè, banali quanto stereotipati per quanto molti di essi ancora da realizzare o completare: già visti. Si inizia con pavimentazioni, fittoni, recinzioni e sedimentazioni (dichiarate dechirichiane) della memoria. Ciò che emerge è la griffe dell'architetto. Sempre. Anche quando si illustrano edifici pubblici. La chiesa che deriva nella forma e nel decoro dalla banca dello stesso progettista. Il municipio che sembra una chiesa. Il centro direzionale uguale al famoso cimitero. Lo spazio attorno all'edificio si restringe. L'immagine si focalizza sull'architettura. E quest'ultima riflette lo stile del progettista. L'architetto filosofo assume un ruolo preminente. Mentre progetta cita solo sé stesso. Il luogo, lo spazio (pubblico o privato non importa: filosoficamente si assomigliano), assume un ruolo secondario. A volte è come se non esistesse. Anche quando l'intervento è modesto e magari investe un ambiente assai caratterizzato. In questo caso la creatività trasforma l'architettura in micro spazio. Ecco la piazzetta. La scaletta. La spiaggetta. Il muretto e il sentierino. Nei progetti di parco – territoriale o urbano – si preferisce mostrare lo spazio chiuso; l'ambiente disegnato da contrapporre a quello naturale. Infine gran repertorio di "non luoghi" pubblici, senza premessa filosofica. Eppure gli aeroporti, le stazioni marittime-ferroviarie-metropolitane e per autobus, i grandi e piccoli parcheggi, le 'gallerie' supermercato, le 'piazze' commerciali, i 'nuovissimi' musei e i non più nuovi "poli tecnologici" – appunto, come "non luoghi", anche se pubblici – sono stati ampiamente studiati e descritti. E non solo da architetti.

Nessun cenno neppure all'ultima urbano-mania: il tram. Ormai non c'è città medio grande che non stia per varare nuove linee tranviarie. Con tanto di pensiline, panchine e cabine. Ovunque identiche. Propinate tutte dallo stesso progettista-piazzista di tram. Possibilmente dov'erano, ma non com'erano. Dentro la città storica, come ai primi del '900, nei luoghi monumentali maggiormente significativi, però con mega vetture (o cabine) – minimo 18/24 metri di lunghezza – alla moda di Zurigo. Servizio pubblico o grande affare/illusione di fine secolo? Negli anni '80 tutti progettavano metropolitane: leggere, pesanti e da mezza stagione. Dopo tanto clamore quasi tutti questi progetti sono rimasti nei pubblici cassetti.

Lo "spazio pubblico" è ancora una ricerca 'paziente' che al di là delle crisi urbane e urbanistiche – personali e ideologiche – rappresenta il referente per qualsiasi progetto, sia esso architettonico o pianificatorio o di disegno urbano? *Integrated Environments* – a cura di Melanie Simo e David Dillon, Spacemaker Press, Washington D.C. 1997 – non solo illustra il lavoro di quasi cinquant'anni di Hideo Sasaki, ma può costituire un paradigma metodologico espositivo. Disegni urbani, studi d'ambiente e progetti di paesaggio sono i temi – i filosofi direbbero le 'passioni' – di questo professionista che con molti altri ha lavorato in varie parti degli Stati Uniti. Le preesistenze, naturali e artificiali, sono il fondamento del suo lavoro progettuale. Un lavoro di gruppo e, a un tempo, di riqualificazione, di finitezza e di abbellimento nel senso di non contrapporsi a ciò che già esiste, bensì di migliorarlo. Si sente la lezione di Gropius. Si legge la capacità di progettare e di integrarsi con l'ambiente in cui si opera. Si ammira la semplicità – per non dire l'anonimia – dell'intervento. Non è facile. C'è sempre il rischio – come nella mostra milanese – di sopraffare, di esibirsi. Di trasformare il 'pubblico' in personale. Di privatizzare ciò che appartiene alla collettività. In America, Sasaki progetta anche nuove città. Assomigliano molto alle città europee prima che queste imitassero (malissimo) il suburbio americano.



In un contesto, specie in Europa, di spazi che tendono al degrado, mentre si vorrebbero ripristinare l'immagine e la forma della città, il solo intervento che appare adeguato è quello teso a recuperare e a riqualificare lo spazio pubblico esistente. La maestria nel definire un percorso, un parco, un nuovo acciottolato, un belvedere, un viale o una strada, un mezzo di trasporto collettivo, è del tutto analoga a quella che richiede il progetto di ripristino di un paesaggio o di una parte di città. Occorre una profonda conoscenza dei luoghi e delle pietre. Nonché la specifica capacità di riconoscere i materiali e di usare (con sapienza) le tecniche costruttive. Soprattutto ci dev'essere il rispetto per la storia (anche recente) e la natura (magari artificiale) del luogo. Le nostre città si stanno svuotando: di abitanti e di attività. Prima di progettarne di nuove abbiamo il dovere, l'obbligo direi, di riabilitare quelle che possediamo da secoli. Incominciando senz'altro dagli spazi pubblici. Però, senza progettare e mostrare il proprio egotico spazio che, per quanto moderno, suggestivo e filosoficamente 'corretto', è spesso il contrario dello spazio che dovrebbe appartenere a tutti. Il 'progetto' è tanto più qualificato quando meno lo si recepisce come tale. Dovrebbe sembrare un *non* progetto. Non perché i 'creativi' nuovi interventi producono non luoghi, ma perché l'esistente è (o almeno era) un luogo qualificato. Il progetto, oggi, dello spazio pubblico dovrebbe essere l'equivalente di un progetto di restauro. Investendo nella sostanza il mestiere dell'architetto, le mostre e i libri dedicati allo spazio pubblico – con i loro "si fa così", con la loro casistica, giusta o sbagliata che sia – tendono a configurarsi come 'manuali' o, addirittura, quali trattati per il prossimo millennio. Peccato che sia appena uscita una nuova e splendida edizione del *De Architettura* di Vitruvio, a cura di Pierre Gros, Einaudi 1997. Nonostante i duemila anni è ancora un testo attuale e forse insostituibile. Fin dall'inizio: "Non è infatti in quanto eccelso filosofo né in quanto eloquente retore né in quanto filologo scaltrito […] che mi sono sforzato di scrivere questo trattato, ma da architetto, quale sono, fornito di una cultura di base". Vitruvio prende in considerazione solo l'aspetto utilitaristico delle discipline che l'architetto deve conoscere: in particolare, la storia e l'aritmetica. In modo semplice e chiaro spiega – nei dieci libri – il senso delle misure, delle proporzioni, del ritmo. Vitruvio trasmette un sapere filtrato dall'esperienza e accumulato nel corso del tempo. Un sapere tecnico "di base". Dal rispetto della natura – dalle ricerche sulla salubrità di un luogo prima di fondare una nuova città, alla misura dei rapporti geometrici nel localizzare gli edifici pubblici e sacri – all'uso di tecniche appropriate. La cultura della tradizione per il presente e il futuro di un mestiere che coinvolge sempre la collettività. Tradizione come rispetto delle regole. "Solidità, utilità e

Domus 802 Marzo *March* '98

bellezza” sono gli obiettivi da perseguire. Ieri come oggi e sempre. Specie nelle architetture dello spazio pubblico.

As far as I can remember, Giuseppe Samonà was the first architect to call himself a ‘philosopher’. The philosophy of the “director-rector” represented a temporary antidote against the violent protests of the students who occupied the Venice School of Architecture. Later, the philosophical-literary dissertations of Italian architects became a common feature. In the catalogue of the exhibition curated by the Milan Triennale Le architetture dello spazio pubblico. Forme del passato forme del presente *a host of pages are devoted to complex disquisitions on the meaning of “public space”. (The book, edited by Paolo Caputo, was printed by Electa in 1997). What does public space represent? How can you identify it? Is it the entire city or the community spaces? Are the public spaces determined by the square or by the functions (to be exact, by the buildings shaping it, which are parts of the city)? In the opinion of some: “The chaos of the modern outlying districts lacks signs and itineraries. The town divided into zones threatens to exterminate the urban organism”. Accusations are hurled at the Modern Movement, the CIAM, decentralization and speculative developments. Yet the Calle Mayor is also rejected: the master plan variances and the loss of the* forma urbis *have caused the failure, absence or neglect of the community spaces. According to other authors, ‘conflictuality’ or ‘designness’, depending on one's viewpoint, is the only public component of space. Then there are some who maintain that the ephemeral, the device and the ‘staging’ are the authentic protagonists of the “urban set”. Besides Lync and Hilberseimer, the most frequently cited thinkers are Habermas, Foucault, McLuhan and Heidegger. Alas, these introductory essays, packed with theoretical and conceptual references, merely precede trite, stereotyped schemes. Although many of them still have to be executed or completed, they are already threadbare. The publication commences with paving, pilings, enclosures and (openly inspired by De Chirico) stratifications of memory. What stands out is the architect's brand. This is true at all times, even when public buildings are illustrated. The church's form and decorations derive from the bank by the same architect. There are town halls resembling churches and business districts identical to the famous cemetery. The space around the building is reduced. The image focuses on the building, which mirrors the architect's style. The philosopher architect plays a lead part. They only quote themselves in their designs. The site and space (be it public or private, it does not matter – they are alike philosophically) are secondary. At times, it is as if the place did not exist, even when the scope of the design is limited and concerns a setting with strong characteristics. In this case, creativity transforms architecture into a micro-space. So we have mini-plazas, mini-steps, mini-beaches, mini-walls and mini-trails. The architects prefer to show enclosed space in the park designs: the conceived area opposes the natural one. Lastly, the catalogue presents loads of public “non-spaces”, without any philosophical premises. However, airports, all sorts of stations (train, subway and bus), large and small parking lots, mals, shoppings centers, the “brand-new” museums and the not so new “high-tech industrial parks” have been dealt with at length, since they are “non-spaces”, albeit public ones. Furthermore, they have even been analyzed by people who are not architects.*

Nor is there any mention of the latest urban fad: streetcars. By now, every single medium-sized or big city is planning new streetcar lines, with canopies, benches and cars. They are identical worldwide, palmed off by the same streetcar designer-salesperson. Generally, they differ but occupy the same location as before, inside the historic city, around the most significant monuments, like in the early twentieth century. But the cars are mammoth, at least 18-24 meters long, à la Zurich. Is this a public service or a great turn-of-the-century profit-making illusion? During the 1980s everyone designed light railways and subways. When the uproar died out, nearly all these blueprints remained on the public drafting boards. Does “Spazio pubblico” represent ‘patient’ research which, beyond the personal, ideological urban and planning crises, can act as a point of reference for any design whatsoever, be it architecture, planning or urban design? Integrated Environments, *edited by Melanie Simo and David Dillon, Spacemaker Press, Washington DC 1997, did more than depict nearly fifty years of Hideo Sasaki's work: it can constitute a methodological compositional paradigm. Urban designs, environmental studies and landscape designs are the themes addressed by this professional (the philosophers would call him his ‘passions’). Together with many others, he has worked in various zones of the United States. The natural and artificial existing elements are the cornerstone of his schemes. They are the product of teamwork which corrects, finishes and embellishes, in the sense that they do not oppose what already exists; rather, they seek to improve it. Gropius' teachings are visible, as is the ability to design and blend with the setting in which you work. The simplicity – one could almost say anonymousness – of the work is admirable. This is no mean feat. There always is the danger, like in the Milanese exhibition, of overdoing it, of exhibiting oneself, of transforming the ‘public’ into something personal. There is a risk of privatizing what belongs to the community. In America, Sasaki even has designed some new towns. They look a lot like the European cities before they made (extremely poor imitations) of the American suburbs. In areas, especially in Europe, which tend to be blighted and the aim is to restore the image and form of the city, the only adequate scheme seeks to rehabilitate and improve the existing public space.*



Terry Farrel & Company, *Embankement Place, ampliamento della Charing Cross Station,* Londra, 1987-91.
Terry Farrell & Company, Embankment Place, Charing Cross Station Extension, *London, 1987-91.*

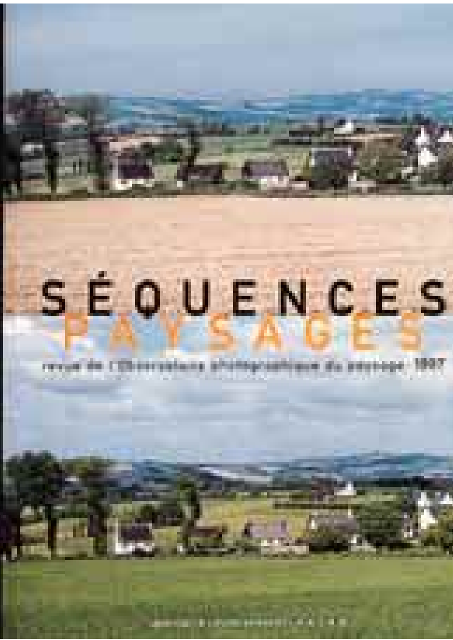
The masterful way you define a path, a park, a new cobblestone street, a belvedere, a street or public transit vehicles is wholly analogous to that demanded for schemes that conserve landscapes or portions of a town. You have to know all about the places and the stones, besides being able to recognize materials and (skillfully) utilize building methods. Above all, one has to respect the history (including the recent events) and the attributes of the site (which may be artificial). People and activities are fleeing our cities. Before we design new ones, it is our duty to rehabilitate those we have possessed for centuries, beginning with the public spaces, of course. However, one must not conceive and show one's own egotistical space; no matter how modern, suggestive and philosophically ‘correct’, it frequently is the opposite of the space that ought to belong to all. The less the ‘design’ appears to be one, the better it is. It ought to seem to be a non-design. This is not because the ‘creative’ new projects produce “non-places”. Rather, the existing site is (or was) a place with traits. Today the design of public spaces should be the equivalent of restoration. Since they touch on the substance of the architect's craft, the shows and volumes on public space tend to pretend to be ‘handbooks’ or even treatises for the next millennium. This is because they assert that things have to be done this way, with their good or bad examples. It is a pity that a splendid new edition of De Architettura *by Vitruvius has just been edited by Pierre Gros (Einaudi, 1997). Although it first appeared two thousand years ago it still is topical and maybe irreplaceable. And this is true right from the opening paragraph: “In fact, I did not take on the task of writing this treatise because I am an excellent philosopher, an eloquent rector or a sharp philologist […] Instead, it is because I am an architect, with a general culture”. Vitruvius only examines the utilitarian side of the disciplines that the architect has to know; in particular, history and arithmetic. In his ten books the Roman architect clearly and simply explained the meaning of measurements, proportions and rhythm. Vitruvius transmitted knowledge that had been filtered by experience and accumulated over time. It was ‘basic’ technical lore. It embraced the respect for nature (ranging from the research on the healthiness of a location before founding a new city to the measurements of geometric relationships for deciding where to erect sacred and public structures) and the use of suitable techniques. The culture of tradition was employed for the present and future of a craft that always impacts the public at large. Tradition was respect for the rules. “Solidity, utility and beauty” were the goals; they still are and always will be, especially in the architecture of public spaces.*

“Séquences/Paysages”.

Revue de l'Observatoire photographique du paysage - 1997 n. 1. Ministère de l'Environnement. Hazan, Paris, 1997 (173 ill. in b/n e 53 a colori, pp. 112, F 160).

di Lorenzo Pellizzari “Una volta qui era tutta campagna” è un felice luogo comune che ha dato persino il titolo a una raccolta di considerazioni umoristiche dell'entertainer Fabio Fazio. Ma è anche la prima banale osservazione che viene in mente a proposito di un'importante iniziativa del Ministero francese dell'ambiente, ora tradottasi in una rivista annuale di cui è disponibile il primo ricco fascicolo.

Il paesaggio, ce ne rendiamo conto di continuo, muta attorno a noi: diversa destinazione dei terreni, modificazione della flora tra gli estremi della forestazione e della desertificazione, continua edificazione o più raramente scomparsa di edifici, ampliamenti della viabilità, estensione dei ‘segnali’ voluti dall'uomo in funzione del progresso o della speculazione. Muta, questo nostro paesaggio quotidiano, ma non facilmente avvertiamo tali mutamenti, e meno ancora li registriamo in modo scientifico. Chi abita nella stessa via o nello stesso piccolo centro da qualche decennio ha memoria, ma vaga, dei cambiamenti avvenuti; chi frequenta i medesimi luoghi per abitudini di lavoro o di svago avverte il mutamento ma spesso non riesce a razionalizzarlo; chi poi ha consuetudine di tipo culturale, diretta oppure mediata dall'immaginario collettivo, con determinate realtà topiche (o addirittura tipiche) – si tratti di una piazza storica o di una montagna o



di un litorale – capta l'esistenza di una sorta di flusso, visivo oltre che urbanistico o geologico, ma si sente privo dei connotati e dei parametri che potrebbero rendere meno impressionistica la sua sensazione Lo studio programmatico intrapreso dal francese Observatoire photographique du paysage (temiamo che non esista analoga o altrettanto attiva istituzione italiana) è insomma l'affascinante risposta a una curiosità talmente connaturata in noi da poterla quasi definire ‘primaria’ e insieme la constatazione di quanto le modifiche operate *sull'*ambiente dall'uomo (e, cosa non meno importante, *dall'*ambiente su sé stesso, indipendentemente dall'uomo) possano influire sull'esistente: a livello ecologico, economico o, in senso lato, ecumenico.

Lo scopo mirato è quello di poter disporre di una documentazione, appunto fotografica: di commissionarla se si vuole registrare il mutamento su tempi brevi (qualche anno o addirittura qualche mese) o di effettuarla a raffronto con campioni preesistenti se si desidera una visuale a tempi lunghi (che possono anche risalire alle origini della fotografia, o più indietro, ai tempi delle illustrazioni paesaggistiche). Detto in altri termini, ci si può limitare a documentare un intervento di arredo urbano o di segnaletica stradale, che in qualche modo determina un cambiamento (estetico o di fruizione), oppure – magari partendo da una vecchia cartolina – ricostruire la decisiva mutazione o la nuova destinazione di un paesaggio campagnolo o urbano ove solo i profili essenziali o pochi segnali sono rimasti invariati. In entrambi i casi, ciò che conta non è l'espressione di un giudizio aprioristico bensì la definizione rigorosa e incontrovertibile di quanto è accaduto: le eventuali considerazioni vengono dopo, e forse sono oggetto di discussione non tanto per il geografo o per il fotografo quanto per i frequentatori di altre discipline.

Se vogliamo è un po' l'antico vezzo o l'antica utopia che altri hanno applicato alla figura umana: fotografare regolarmente (e, se possibile, nelle stesse condizioni luministiche, nella stessa posa, nello stesso sito) un individuo, seguendone a fasi ravvicinate crescita, maturazione e inevitabile decadimento. La bambina diventa donna, diventa madre, diventa anziana, e l'obiettivo ne coglie con distacco ma anche con tenerezza (di solito dietro a queste iniziative c'è un atto d'amore) la parvenza stessa della vita. Oppure è un'intera comunità, come nel famoso caso della Luzzara di Cesare Zavattini (il libro *Un paese* è stato recentemente riproposto da Einaudi) ove, a distanza di vent'anni, un fotografo (Gianni Berengo Gardin) ripercorre le tracce di un altro fotografo (Paul Strand) e ritrae il passaggio del tempo su luoghi e volti, quelli superstiti.

Il fascicolo di *Sèquences/Paysages,* oltre a esporre i compiti istituzionali e a esemplificare i vari tipi di documentazione, con particolare riguardo ai mutamenti più recenti o in atto, dedica un'importante sezione alla ricerca storica, sia per quanto riguarda l'intervento specifico dell'uomo (basta porre a confronto una foto del Pont Neuf di Parigi nel 1845 e una del 1992, o la cittadina di Sionne, Svizzera, ripresa nel 1890 e nel 1994) sia per quanto riguarda la più lenta evoluzione naturale del paesaggio, ove ai diversi sfruttamenti agricoli o forestali si intrecciano le variazioni spontanee di una flora che segue proprie leggi di crescita o di decadimento. Un'appendice è dedicata al problema tecnico delle riprese fotografiche che, per conseguire l'efficacia richiesta dal confronto, devono rispettare precisi accorgimenti di inquadratura, di angolazione, di focale e di illuminazione, al fine di ottenere un calco temporale del soggetto in questione. Questa prova di abilità e di sensibilità costituisce una vera e propria sfida e invita a cimentarsi nell'esperimento anche al di fuori dei canali ufficiali: un “fai da te” che potrebbe diventare un diffuso e utilissimo hobby. Ce n'è persino un preannuncio in un recente film (*Smoke* di Wayne Wang), ove si scopre che il protagonista Harvey Keitel ha scattato – ogni giorno, alla stessa ora, per quattordici anni – 4000 fotografie dell'incrocio del suo negozio: ha così cercato di fermare quell'insieme di attimi fuggenti che è la sua stessa vita. Magari con qualche imprevisto beneficio per gli altri.




Autostrada a Seclin Nord, Settembre 1995. Foto di Dominique Auerbacheer.
Seclin North Turnpike, *September, 1995. Photo: Dominique Auerbacheer.*

“Once this area was rural” is a felicitous commonplace which even provided the title for a collection of funny remarks by the entertainer Fabio Fazio. But it also is the first trite remark that comes to mind concerning an important endeavor by the French Environment Ministry; this was translated into an annual journal, the first issue of which is now available. It is a rich one.

We constantly are cognizant that the landscape changes alongside us. The land is put to different uses, the flora is modified between the extremes of forest and desert. Buildings are continuously built and a few are even torn down, while the streets are widened. These represent the extension of mankind's signals of progress or speculation. Our landscape is transformed, but it is not easy for us to note these changes; it is even harder for us to make a ‘scientific’ record of them. Those who go to the same locations for work or play perceive the modifications, yet often they are unable to rationalize them. Those who have cultural familiarity, either direct or through the collective consciousness, with certain places (such as a historical square, a mountain or a seashore) perceive the existence of a kind of visual, urban and geological flow. But these people are deprived of the characteristics and parameters which might make their impressions less subjective.In short, the study undertaken by France's Observatoire Photographique du Paysage (we fear that Italy does not have a similar institution) is a fascinating answer to a curiosity that is so innate that it could almost be called ‘primary’. Also, we are made aware of how much humanity's transformations of the environment can impact the existing state (equally important are the environment's alterations of itself, performed without mankind's help). This happens ecologically, economically and universally. The declared purpose of this enterprise is to establish photographic documentation. If short-term changes (a few years or even months) are to be recorded, the pictures can be commissioned. For lengthier time spans, comparisons can be made with old photographs, even as far back as the origin of photography or landscape illustrations. In other words, it is possible to merely document some street furniture or street signs that in some way have determined a (functional or aesthetical) change. Another possibility is to employ an old postcard to reconstruct the decisive mutation or the new use of a landscape or townscape in which only the essential outlines or a few features have remained unchanged. The expression of an a priori judgement is not what matters: the cardinal factor is the rigorous, incontrovertible definition of what has happened. The observations, if any, come later; perhaps they will be discussed by other disciplines, rather than geography or photography. In a way, it is similar to the old habit or utopia applied by others to humans: regularly snap an individual, possibly with the same lighting, in the same pose and site. The aim is to keep close tabs on his or her growth, maturity and decay. A young girl becomes a woman, then a mother and an old lady; the camera tenderly (these undertakings generally are grounded in love), but in a detached fashion captures the very appearance of life. Or it might be an entire community, as in Zavattini's book on a whole town , Luzzara. (In Un paese, *recently reprinted by Einaudi, Gianni Berengo Gardin follows in the footsteps of Paul Strand twenty years later, photographing the mark of time on the surviving places and faces.) Besides explaining the institutional tasks and providing examples of the various types of documentation, particularly as concerns the latest transformations,* Séquences/Paysages *devotes a lot of space to historical research. This comprises what humanity has wrought: just compare a 1845 picture of Paris' Pont Neuf and one taken in 1992, or Sionne, Switzerland, photographed in 1890 and 1994. The publication also delves into the slower ‘natural’ evolution of the landscape, where differing crops or forests are intertwined with the spontaneous variations of plants that follow their own laws of growth and decay. An appendix covers the technical problems of photography; in order to allow efficacious comparisons, the pictures have to respect the framing, the angle, the focal length and lighting in order to obtain a temporal portrait of the subject.This test of one's skill or sensitivity truly is a challenge; you are invited to try your own hand, outside the official channels.*

This could become a popular, useful hobby. A foretaste was provided in Wayne Wang's recent movie, Smoke; *the protagonist, Harvey Keitel, took a picture of the intersection outside his shop every day at the same time, for fourteen years. A total of 4000 snapshots.*

That was his way of trying to record the passing time of his own life.

And it may provide some unexpected benefit for the others.

“Civil Art: Urban Space as Architectural Task Rob Krier in The Hague: The Resident”.

Vincent van Rossem. NAi Publishers, Rotterdam, 1997 (pp. 159, Dfl 82,50).

Roberto Gamba La pubblicazione coincide con l'inizio della costruzione di The Resident, un esteso progetto di sviluppo urbano, situato tra la Stazione Centrale e il Municipio de L'Aia. Il viennese Rob Krier ha delimitato e pianificato l'intervento, coordinando il lavoro successivamente sviluppato da altri nove distinti architetti, di varie nazioni. Nascerà un originale scenario, di cui sarà fondamentale testimonianza l'illustrazione che ne fa questo libro, pregevole per la qualità grafica, per la validità del metodo con cui tratta l'argomento progettuale, per l'importanza scientifica e architettonica che attribuisce a una così significativa opera di rinnovamento urbano.

Stili tipografici, qualità delle illustrazioni a colori, resa cromatica dei disegni al tratto, colorati anche a pastello, schemi di impaginazione, rendono il volume originale e gradevole alla consultazione.

Vincent Van Rossem traccia in premessa una storia dell'architettura, dal Rinascimento al Moderno, con citazione dei Ciam, dell'architettura olandese di Berlage e De Stijl, di quella del dopoguerra e della pianificazione urbana e annovera tra i protagonisti contemporanei gli architetti italiani.

Dimostra con questo esempio concreto come l'attività critica, nata e favorita già nei primi decenni del secolo con il Movimento Moderno, abbia portato a un ragionato approccio al rinnovamento delle città. Quindi compie una cronologia della vicenda pianificatoria, illustrando cartograficamente la genesi di The Resident da quando nel 1982 si decideva di intervenire, prima sulle base di ipotesi già esistenti, poi si affidava un incarico di studio a Norman Foster, infine si costituiva un gruppo coordinato di progettisti.

L'intento è stato quello di superare le molte teorie formalistiche, che per abitudine venivano filtrate attraverso la pratica del giorno per giorno, che ne sviava necessariamente i rigidi principi.

Il progetto ha esemplificato un metodo di teorizzazione e lavoro dialettico, caratterizzato da una notevole cooperazione tra governo centrale, amministrazione municipale dell'Aia, coordinatore di progetto, progettista urbano e i numerosi architetti incaricati per l'esecuzione dei manufatti. Un sistema che andrebbe più spesso adottato in ogni complessa ristrutturazione urbana, anche privata. Sei dei progettisti sono olandesi e relativamente giovani: Gunnar Daan ha progettato due edifici d'angolo per 26 appartamenti all'estremità di nord-ovest. Bert Dirrix un corpo di 40 appartamenti. Peter Drijver una stecca a otto piani per 46 appartamenti distribuiti da ballatoi. Thon Karelse e Jurjen van der Meer 36 appartamenti in due edifici a pianta trapezoidale, che si fronteggiano in una strada interna del nuovo quartiere. Sjoerd Soeters un blocco per uffici e depositi che si erge con tre torri sovrastanti una base pluripiano di forma regolare.

Michael Graves invece ha conformato elegantemente un alto volume a uffici secondo la sua tradizione postmoderna. Rob Krier la torre a uffici e le due testate laterali che compongono la punta di ingresso principale e monumentale del quartiere. Cesar Pelli un'al-

tra torre a uffici, a pianta esagonale. Il fiorentino Adolfo Natalini infine è autore dei bellissimi disegni in prospettiva del nucleo centrale di The Resident, vero fulcro della vita collettiva e della qualità progettuale d'insieme; mentre Ch & Partners hanno curato le sistemazioni di arredo esterne.

This book was published as construction of The Resident, a vast redevelopment located between the Hague's Central Station and the Town Hall, began. Rob Krier, based in Vienna, outlined and planned this scheme. Subsequently, he coordinated the work done by nine separate architects from various nations.
This volume represents fundamental evidence of this original project. It has several things going for it: the fine graphics; the cogent method employed in the analysis of the design; and the scientific and architectural importance it assigns to such a significant urban renewal work. The publication's typography, marvelous color illustrations, the color scheme of the drawings (some are in pastels) and the layout make it innovative and pleasant to read.
In the foreword Vincent Van Rossem retraces the history of architecture, from the Renaissance to modern times. He looks into the Ciam, the Dutch architecture of Berlage and the De Stijl movement, besides post-war architecture and planning. In his opinion, the Italian architects are noteworthy contemporary protagonists. By means of this concrete example he shows how architectural criticism, generated and furthered way back in the early twentieth-century with the Modern Movement, has led to a rational approach to urban renewal. The writer narrates the history of this scheme, using maps to illustrate the genesis of The Resident ever since 1982, when the plan was first hatched. Initially, existing ideas were utilized, then Norman Foster was commissioned to study the problem. Lastly, a team of architects was set up. The purpose was to overcome the host of formalist theories, which habitually were filtered through the daily work done, thereby distorting the rigid principles.
This design exemplifies a dialectic theoretical and working method, featuring a great deal of cooperation between the government, the Hague municipality (the project coordinator), the town planner and the numerous architects called in to design the buildings. This system ought to be more frequently embraced for each complex redevelopment, both public and private.
Six of the architects are Dutch and relatively young: Gunnar Daan conceived the two corner structures accommodating 26 apartments on the northwest tip; Bert Dirrix designed a forty-apartment block; Peter Drijver created an 8-story building containing 46 gallery-access apartments; Thon Karelse and Jurjen van der Meer designed 36 flats in two structures with a trapezoid plan facing each other on one of the new districts internal streets; and Sjoerd Soeters conceived an office and warehouse block featuring three towers rising above a regularly shaped base several stories high. Michael Graves elegantly molded another office building, in accordance with his Postmodern tradition. Rob Krier designed the office high-rise and the two side elements which constitute the area's main and monumental point of entry. Cesar Pelli created another office high-rise with a hexagonal plan. Lastly, Florence-based Adolfo Natalini authored the beautiful perspectives of The Resident's core, the true focus of the community life and overall design quality. Ch & Partners handled the street furniture.

"Opere di architetti italiani in memoria della deportazione".

AA.VV.
A cura di Teo Ducci.
Mazzotta, Milano, 1997
(pp. 93. Lit 40.000).

di Giuliano Della Pergola Tema duro quello che affida alle pietre e all'architettura la memoria dello sterminio nazista nei 1634 campi, sorti già all'inizio della presa del potere nel 1933 e poi via via accresciutisi col passare del tempo, fino a riempire l'intero continente di morte, in ogni luogo, e contro tutte le popolazioni europee. Tema duro, ma anche doveroso, sia per onorare l'innocente eccidio di coloro che dopo gli stenti più atroci colà trovarono la morte, sia per ricordare a noi vivi che la barbarie nazista mai più dovrà tornare nei nostri Paesi. Architettura a un tempo 'civile' e 'epica', dunque, quella che nacque sull'ondata di commozione e di sdegno, quando fu documentato il disegno tragico e volgare di Hitler, che non come un "dettaglio della storia" (Le Pen) dev'essere immaginato, ma più propriamente come un lucido quanto vergognoso progetto politico, perpetrato contro popolazioni inermi e private della possibilità di difesa.
Questo volume, in gran parte fotografico e curato da Teo Ducci con l'autorevole prefazione di Bruno Zevi, è stato voluto dall'Associazione Nazionale Ex Deportati Politici nei Campi Nazisti (ANED) e illustra l'impegno dell'architettura italiana in ricordo dei morti nei lager: è un'architettura "spigolosa, aspra e antimonumentale", che si ricollega a quella di altri Memorial sparsi nel mondo, ma non italiani (come Yad Vascem a Gerusalemme, o il Memoriale di Parigi, dietro Notre-Dame).
Gli spigoli violenti dei BBPR a Gusen, o quelli di Romano Boico a Risiera san Sabba, risultano imparentati con lo stesso dolore espressionista implicito nella scultura di Mirko Basaldella a Mauthausen: un urlo di rabbia e di disperazione, una tragedia gridata anche dai bronzi degli allucinati cancelli delle Fosse Ardeatine a Roma, contro quella che fin dall'inizio apparve quale moderna "strage degli innocenti", e che come tale sarebbe poi stata assunta ad archetipo generale di tutta l'architettura concentrazionaria.
Eppoi i nomi, scritti sulle pareti a ricordo perenne, come nella Vecchia e Nuova sinagoga di Praga, così anche a Carpi, per opera dei BBPR: mentre i disperati disegni che Corrado Cagli, allora volontario nell'esercito americano, schizzò sul suo album ricompaiono sui muri di Carpi insieme a quelli di Guttuso, Léger, Longoni e Picasso.
Molti di questi morti, oltre la metà, furono ebrei, gli altri oppositori politici del nazismo o omosessuali o zingari. Dopo la Shoà l'intera mappa della vita delle comunità ebraiche venne riconfigurata e ridisegnata, mentre gli zingari furono praticamente cancellati dall'Europa. Quest'architettura tragica e piena di sdegno ci parla innanzi tutto della brutalità antisemita, ma ci addita anche altre tappe dell'ignominia di cui gli uomini riescono a essere capaci (tappe vecchie e, ahimè, tappe più recenti), quali la pulizia etnica, il razzismo, la xenofobia, l'intolleranza religiosa, l'insorgenza del fondamentalismo (religioso e laico), l'acriticità delle masse, il gregarismo ideologico, l'irresponsabilità morale, il pavido conformismo, la beota accettazione del doverismo, anche quand'esso viene proposto in nome del Signor Principio Superiore. Libro di architettura *sui generis*, originale come impianto e come percorso culturale, questo che Teo Ducci ha curato dice di quelle voci libere che anche in Italia si espressero contro la dittatura e la morte, è dunque una forte sollecitazione a "non dimenticare".



Mario Labò, *Mauthausen, 1955. In Onore degli italiani.*
Mario Labò, Mauthausen, 1955. In Honor of the Italians.

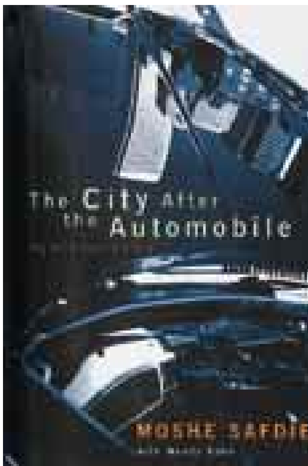
A tough theme is conceiving monuments and buildings in memory of the Nazi extermination perpetrated in the 1634 concentration camps. They began to appear right after the seizure of power in 1933, and gradually grew over time, spreading death across the entire continent. No place or European population was spared. A tough theme, but a duty, too. One had to honor the innocent death of those who perished in the camps after the most atrocious suffering. Also, the living need to be reminded that the barbarous Nazi crimes must be banished forever from our countries. This architecture is both 'civic' and 'epic', therefore, born as it was on the wave of deep feeling and indignation, spurred when Hitler's tragic, vulgar plan had been documented. It is not a "detail of history" (Le Pen); rather, it was a lucid, shameful political plan, carried out against unarmed, defenseless populations. Much of this book, edited by Teo Ducci, consists in photographs; the authoritative forward is by Bruno Zevi. The publication was commissioned by the National Association of Former Political Deportees in the Nazi Concentration Camps (ANED). It illustrates Italian architecture's commitment to the commemoration of those who died in the camps. This architecture is harsh, antimonumental and rough, like other memorials scattered throughout the world, yet not designed by Italians (such as the Yad Vascem in Jerusalem and the Paris Memorial, behind Notre-Dame).
BBPR's sharp edges in Gusen, or Romano Boico's in Risiera San Sabba, are related to the same Expressionist pain implicit in the Mauthausen sculpture by Mirko Basaldella. A cry of anger and desperation, a tragedy that is also screamed by the blood-curdling bronzes of the gates to the Fosse Ardeatine in Rome. They protested against what appeared from the outset to be a modern "slaughter of the innocents"; as such, it would later become the general archetype of all concentration camp architecture.
The names are written on the walls to preserve the memory forever, as in Prague's New and Old Synagogue and BBPR's Carpi work. The desperate drawings sketched by Corrado Cagli, then a volunteer in the U.S. Army, reappear on the walls at Carpi, alongside those of Guttuso, Léger, Longoni and Picasso.
Over half the dead were Jews; the rest were political opponents of Nazism, homosexuals or Gypsies. After the Shoà the whole map of the life of the Jewish communities was redrawn; the Gypsies were practically eliminated from Europe. This tragic architecture full of indignation tells us, first of all, about anti-Semitic brutality, but it also points out other infamous acts of which humanity is capable (both old and, alas, more recent actions). Ethnic cleansing, racism, xenophobia, religious intolerance, the rise of (religious or secular) fundamentalism, the masses' lack of criticism, ideological acquiescence, moral irresponsibility, cowardly conformism and the crass acceptance of the need to do one's duty, even when, it is proposed in the name of Superior Principles. This originally organized architectural volume edited by Teo Ducci provides an unusual cultural path. It narrates about those free voices that in Italy, too, expressed themselves against dictatorship and death, so it is a powerful tool to prevent us from forgetting.

"The city after the Automobile. An Architect's Vision".

Moshe Safdie with Wendy Kohn.
Basic Books, Harper Collins Publisher, New York, 1997
(pp. 187, US$ 24.00).

di Cecilia Bolognesi La partenza spesso è la medesima, macchina o treno che sia; solo nel movimento attraverso vaste aree – urbane? – sembra che agli architetti sia data la capacità di cogliere l'aspetto della città attuale: un paesaggio che vive nel molteplice e abbraccia differenze, un amalgama dove tutto convive, un arcipelago di sparsi oggetti architettonici. Fino a qui l'analisi, e quante, da J. Garreau a D. Judjic ma anche molte altre che negli ultimi dieci anni ci hanno informato in tutti i modi dei disagi e delle incertezze ma soprattutto dei fallimenti della città contemporanea. Poi, dopo il grande disagio, ci si offre la scelta. C'è chi sostanzialmente lo teorizza questo disagio come il risultato di fronte a una situazione urbana che bisogna solo imparare ad accettare, una condizione del diffuso che ben rappresenta la moderna forma urbana, un assemblaggio caotico di architetture, infrastrutture, trasporti, vuoti urbani, espressione delle necessità e desideri della società che ogni nuova urbanistica dovrebbe solo lasciare allo stato naturale.
L'alternativa è formata invece da chi rifiuta questo disagio e ciò che lo provoca, alla ricerca di condizioni di vita radicalmente migliori. Ed è singolare che uno dei contributi teorici maggiori di chi appartiene a questo secondo gruppo venga proprio dagli Stati Uniti o dal Nord America in genere, nazione per eccellenza dell'automobile e del suburbio, come la battezzò Peter Eiseman anni fa e patria non casuale di questo testo.
Un testo adeguato e coraggioso senza dubbio, la cui ingenuità apparente ci provoca un profondo senso di ripettosa curiosità.

È utile e istruttivo infatti leggere già nelle prime pagine la nota sulla scissione presso la scuola di Harward tra le discipline "City planning", considerata ormai disciplina politica e collocata nella Kennedy School of Government e "Architecture, landscape architecture and urban design", discipline elevate allo stato di arte e insegnate nelle università.
Il pericolo di arrivare a una comprensione della città in maniera frammentata o individualista dovuta a questa scissione è ampiamente evitato dalla forza che acquista la disciplina dell'urban design con l'allontanamento da sé stessa di questioni condizionanti di matrice non progettuale. Una forza di cui si giovano queste pagine, pronte a oscillare secondo una tradizione tipica tra i teorici urbani tra appunti e riflessioni sulla città Greca o Romana e le condizioni del contemporaneo. Le uniche condizioni "a margine" degli spazi riguardano, non a caso, definizioni relative al pubblico e al privato, che scoccano dall'analisi di alcuni tipi privati e dalla loro capacità di catturare grandi occasioni pubbliche.
L'analisi dei 'malls', come i Commercial Malls, o Shopping Malls, Interior Malls, è accattivante anche per le considerazioni che nascono sulla loro capacità di attribuire alla sfera privata la capacità di controllo su tutto il pubblico, dalla pulizia all'ordine... Chiara l'ibridazione condotta nel mescolare questo tipo con la forza ed i motivi di archetipi storici a scala urbana come cardo e decumano massimo di Gerusalemme Bizantina...
È in un secondo momento che la ricetta si complica, o si arricchisce, quando vengono inserite altre considerazioni relative a dimensioni e distanze che questo mall deve coprire, abbinamenti a nuove costruzioni, coniugazione con torri attigue... mall ribattezzato nella formulazione urbana qui proposta a conclusione del testo "New Cardo". Sono passati più di tre decenni dalla bellissima "Entfaltung einer Plannungsidee" di Ludwig Hilberseimer e finalmente torna il coraggio di proporre e di parlare di ipotesi urbane costruite con figure chiare e quindi discutibili, condivisibili o meno, basate su studi delle relazioni fra le varie parti che compongono la città come la residenza, il commercio, i luoghi di lavoro... il tutto elaborato secondo sezioni e piante che meriterebbero per maggior coerenza un po' più di spazio nel testo.
Difficile raccogliere qui tutti gli spunti, alcuni oltre che felici anche particolari, come la differenza linguistica proposta per differenziare nel New Cardo i grandi edifici pubblici da quelli commerciali meno duraturi come destinazione e di minor valore architettonico; altri meno felici come la proposta delle "U-Cars", mezzi collettivi a disposizione di chi necessiti servirsene in qualsiasi luogo o momento.
È vero che rimangono dei dubbi relativi a una poca chiarezza sul rapporto residenza-luogo di lavoro sulla densità dei servizi in rapporto alla residenza... ma di fondo l'interrogativo è questo: la costruzione di nuove città impostate su di un asse lineare preciso, anche se densamente caratterizzato, è il perpetuarsi di un'abitudine tipicamente e quasi unicamente americana di colonizzare il territorio mediante la costruzione di strade o è un modello proponibile anche in Europa? Vale la pena continuare a rifletterci.



Frequently, the architect uses the same point of departure: a car or train. It seems that movement alone across vast urban areas allows he or she to capture the traits of today's city, the townscape offering myriad facets and embracing differences. In this blend everything lives together, an archipelago of scattered architectural objects.
Up to this point, a host of analysts over the past ten years, from J. Garreau to D. Judjic, have informed us of all the various kinds of inconveniences and uncertainties. Above all, they have told us about the failings of contemporary cities.
Then, after all these hardships, we are offered a choice. Substantially, some postulate that these adversities are the result of an urban situation that you only need to learn to accept, a widespread condition representing modern urban form. This is a chaotic assembly of buildings, infrastructures, transportation and urban voids, the expression of the necessities and desires of society that each new planner should just leave in the natural state.
The alternative is represented by those who refuse the hardships and what they provoke, seeking radically better living conditions. And it is unusual that one of the major theoretical contributions to the second group comes from the United States, or North America in general. In fact, that nation is ruled by the automobile and suburbs, as Peter Eisenman declared years ago; it is the non-accidental homeland of this book. Unquestionably, this publication is adequate and courageous, while its ingenuousness engenders a profound feeling of respectful curiosity. As a matter of fact, it is useful and instructive to read the comments on the split at Harvard at the beginning. "City planning" is now treated as a political discipline and held at the Kennedy School of Government, whereas "Architecture, landscape architecture and urban design" are lofted to the art level and taught at the university.
The danger of arriving at a fragmented or individualistic comprehension because of this separation is amply avoided by the strength acquired by urban design, for laming non-design questions are removed from this discipline. This power is an advantage to this volume, which, typically of planning theory, swings from notes and pondering on Greek or Roman cities to contemporary towns.
It is no accident that the only conditions 'outside' the spaces concern definitions of public and private and their capacity to capture great public occasions.
The study of 'malls' (Commercial Malls, Shopping Malls, Interior Malls) is enchanting, partly because of the reflections that spring from their ability to enable the private sphere to control all that is public, from cleaning to order. Mixing this type with the strength and themes of historical urban-scale archetypes, such as the cardo and decumannus of Byzantine Jerusalem, clearly is a hybrid approach.
Subsequently, the recipe becomes more complex or richer, when other considerations come into place on the dimensions and distance these malls, combined with new buildings, have to cover. Some malls are flanked by high-rises, and they are given new urban formulation at the close of the chapter on the New Cardo. Over three decades have gone by since Ludwig Hilberseimer's beautiful "Entfaltung einer Plannungsidee" appeared. At last, again one has the courage to discuss urban proposals constructed with clear figures that can be debated (whether or not you agree with them); they are based on studies of the relationships between the various parts, such as housing, commercial premises and workplaces. However, the sections and plans deserved to get more space in the book. It is difficult to record all the interesting ideas. Besides being good, some also are particular, like the linguistic difference proposed to differentiate the large public buildings in the New Cardo from the commercial structures whose use is less lasting and architecture less valuable. Some ideas are less felicitous, like the U-Cars, collective vehicles available for anyone who wants to use one anytime or anywhere. True, there still are some doubts on the limited clarity in the workplace-housing relationship and the density of the services compared with the housing. Yet, basically, the following question is raised: is the building of new cities based on a precise linear axis, albeit dense, typically American or is it viable in Europe, too? Is this a uniquely American way of colonizing the land by building streets?

"Twentieth-Century Design".

Jonathan M. Woodham.
Oxford University Press, Oxford New York, 1997
(pp. 288, £ 8.99).

di Caterina Majocchi Documentare la storia del design del nostro secolo nell'Occidente industrializzato, concentrandosi sulle nazioni più ricche d'Europa e sugli Stati Uniti, senza tralasciare l'Estremo Oriente, specie il tecnologico Giappone, a partire dagli oggetti prima che dagli autori e con attenzione particolare per il ruolo del consumatore: è questo il compito intrapreso da Jonathan M. Woodham, professore di Storia del Design all'Università di Brighton, nel libro in esame. Egli prende le distanze da tutti quegli studi che, tracciando la storia del design nel solco del famoso testo di Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (1936), procedono per grandi personalità, sopravvalutando la responsabilità storica di individui dalle celebrate doti artistico-creative. I suoi riferimenti sono invece testi, quali *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980* (1986) di Adrian Forty e *Material Culture and Mass Consumption* (1987) dell'antropologo Daniel Miller, che contribuiscono alla demitologizzazione del designer visto come "creatore della cultura di massa" e che mettono in risalto, al fine di comprendere il significato e il valore di un oggetto, l'importanza della considerazione del complesso socio-culturale di cui è parte. Portando avanti questo nuovo filone di ricerche, l'indagine di Woodham non è dunque rivolta all'evidenziazione delle punte più avanzate e moderne del design, ma si propone di rendere conto delle diverse tendenze e di delineare un panorama il più possibile completo dei vari esiti.
Il taglio del libro si rispecchia nell'articolazione dei contenuti nei temi dei dieci capitoli che lo compongono: se nella prima metà si procede linearmente dalla fine del secolo XIX sino alla Ricostruzione, la seconda è caratterizzata da un minore rigore cronologico a favore della trattazione di tematiche che attraversano il design nell'ultimo cinquantennio, dal rapporto della professione con lo sviluppo delle multinazionali e il mercato globale al confronto con i valori della tradizione, alla più recente ma non meno problematica questione della responsabilità sociale e ambientale del design in relazione alle dinamiche produttive e di consumo in cui è inserito. La scelta dell'approccio è evidente, nello specifico, già nel primo capitolo, che si apre con l'illustrazione delle caratteristiche degli oggetti quotidiani più diffusi nella classe media del secondo Ottocento in dipendenza dal crescente processo di industrializzazione e in cui, accanto all'esperienza delle Arts and Crafts, del Deutscher Werkbund e delle tendenze europee più moderne, inclusa l'attività di Peter Behrens per l'AEG, si trova un paragrafo dedicato al commercio al dettaglio nei primi grandi magazzini e al successo della vendita per corrispondenza di ogni genere di prodotti dapprima negli Stati Uniti e poi, con l'espansione delle ferrovie, anche nel Vecchio Continente. Viene così a essere subito posto in evidenza il nodo che lega insieme le qualità di un oggetto con la sua presentazione, il gusto del pubblico, il meccanismo produttivo e distributivo, le innovazioni tecnologiche.
Significative sono anche le osservazioni sul Movimento Moderno e il Bauhaus. Al riguardo Woodham rileva come il predominio ideologico riconosciuto al funzionalismo sia da ricondursi a un complesso di fattori, molti dei quali estrinseci alla sua attività artistica in senso stretto, sono rintracciabili negli obiettivi estetico-sociali – peraltro rivelatisi *a posteriori* più simbolici che concreti – di cui si sono fatti carico molti dei suoi esponenti, e risiedono inoltre nella idealizzazione del suo impegno etico-politico in seguito alle travagliate vicende che ne hanno segnato l'esistenza nel clima repressivo dei regimi nazista in Germania e stalinista in Russia. Ma la straordinaria fortuna storica del Movimento Moderno è per Woodham da attribuirsi soprattutto alla grande operazione di promozione condotta dai suoi stessi protagonisti attraverso manifesti,



Mario Sironi, *La vetturetta del Lavoro e del Risparmio,* 1936. Poster Fiat 500.
Mario Sironi, The Compact Car of Work and Saving, *1936. Fiat 500 poster.*

volantini, libri, riviste, mostre, e supportata e perseguita da discepoli e sostenitori con ulteriori pubblicazioni e per mezzo di numerose esposizioni celebrative, organizzate in gallerie e musei sia statunitensi (basti pensare agli allestimenti del MoMA) che europei. In particolare, la più fervente attività di autopropaganda viene individuata proprio nel maggior centro del Movimento Moderno, il Bauhaus. Con questo, non si intende certo negarne la fondamentale importanza storica, quanto piuttosto porsi nella condizione di poterne valutare con maggior equilibrio la portata, senza che la sua fama finisca per oscurare da un lato i risultati di altre interessanti esperienze in seno al funzionalismo – per esempio l'Istituto d'Arte di Francoforte, fondato nel 1923 – e dall'altro le diverse tendenze contemporanee del design insieme alla più vasta realtà degli oggetti di produzione e utilizzo quotidiani. Procedendo oltre, l'attenzione viene rivolta al sorgere della figura professionale dell'industrial designer e alla creazione di personaggi-mito che vi è connessa, nel contesto dell'esplosione dei consumi negli Stati Uniti degli anni Venti e Trenta (dopo la ripresa seguita al crollo della borsa di Wall Street). Viene valutata la forte influenza esercitata dalla Exposition des Art Décoratifs et Industriels del 1925 a Parigi, vero e proprio centro d'irradiazione dell'Art Déco, in particolare negli U.S.A. grazie anche alla positiva accoglienza del Déco negli studi cinematografici hollywoodiani, e si sottolinea la convivenza – tipica degli Stati Uniti dell'epoca – del gusto per le linee aggressive e aerodinamiche proprie degli ultimi ritrovati tecnologici, inclusi gli apparecchi d'uso corrente, con la riscoperta di stili del passato sentiti come rappresentativi dello "spirito americano".

Il tema del ritorno al passato in rapporto alla ricerca e all'affermazione dell'identità nazionale viene poi sviluppato anche per ciò che concerne i Paesi europei. Da segnalare lo spazio dedicato in proposito alla British Empire Exhibition di Wembley del 1924-25, di solito trascurata anche dagli storici del design inglese e, ancora, l'osservazione riguardo alla sopravvivenza, in alcuni settori della vita pubblica della Germania hitleriana, di un'estetica funzionalistica abbinata all'idea dell'efficienza e dell'ordine, che si accompagna al recupero delle forme vernacolari nella vita domestica.

Si giunge quindi al momento della Ricostruzione e del benessere economico successivo alla seconda guerra mondiale: i risultati del design vengono analizzati in relazione alle singole realtà nazionali, compreso il Giappone, e viene valutato l'apporto fornito alla concezione funzionalista del design da organi statali istituiti per il controllo e l'incentivo della qualità dei prodotti industriali. Sono inoltre indicate le contraddizioni insite nella prassi della creazione, da parte di designer relativamente isolati dalle logiche di mercato, di una identità di gruppo per le grandi compagnie multinazionali, e si rende conto, per queste ultime, della scelta di ammantarsi dell'estetica del Movimento Moderno. Subito dopo si ripercorrono le tappe del progressivo riconoscimento della figura professionale dell'industrial designer attraverso le attività di promozione svolte in merito da consigli statali e associazioni private e si toccano le principali linee di ricerca che, nella seconda metà degli anni '50 e nel corso degli anni '60, miravano all'individuazione di un metodo rigoroso e sistematico di lavoro nel campo del design. Segue la trattazione delle nuove avanguardie fino agli orizzonti dischiusi, dal '79 in poi, da gruppi quali Studio Alchimia e Memphis, né si tralascia di discutere dell'ambiguo revival di motivi tradizionali, in particolare del periodo coloniale negli Stati Uniti e di quello imperialistico in Gran Bretagna, tra sentimenti nostalgici e sfruttamento commerciale. Tale ambiguità domina anche i passi conclusivi dell'ultimo capitolo che si incentra, dopo aver ricostruito i progressi compiuti dalla legislazione per la tutela dei diritti del consumatore dalla fine dell'Ottocento in poi, sulla più recente consapevolezza della vastità delle implicazioni socio-ambientali del design e, nel contempo, si sofferma a rivelare l'operazione prettamente commerciale sottesa al lancio di molti prodotti definiti ecologici.

Il testo di Woodham, evidenziando le molte difficoltà interne a un lavoro storiografico di questo genere apre un ventaglio di questioni irrisolte che possono fornire spunti per ricerche ulteriori.



Copertina per *RED magazine.* Cecoslovacchia, 1928.
RED magazine *cover, Czechoslovakia, 1928.*

The task undertaken by the author of this book, Jonathan M. Woodham, Professor of Design History at the University of Brighton, England, is daunting. He seeks to document design history in the industrial West, focusing on the richest nations of Europe and the United States, plus the Far East, particularly Japan with its ground-breaking technologies. And the writer's point of departure is the objects, then their creators, besides devoting special attention to the role of consumers. Woodham does not follow the trail blazed by Nikolaus Pevsner in Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius *of 1936 and taken by many other scholars since: they give too much weight to the eminent exponents, overestimating the historical responsibility of talented and famed creators. Instead, his work is rooted in books such as* Objects of Desire: Design and Society 1750-1980 *by Adrian Forty of 1986 and* Material Culture and Mass Consumption, *a 1987 volume by the anthropologist Daniel Miller. They help explode the myth of the designer viewed as a "creator of mass culture" and emphasize, in order to understand the meaning and value of an object, the importance of the sociocultural complex to which it belongs. Pursuing this new strand of research, Woodham's investigation is not, therefore, aimed at highlighting the most innovative and modern design avant-garde. Rather, its purpose is to portray the diverse tendencies and to outline a complete as possible overview of their various outcomes. The publication's approach is mirrored in the arrangement of the themes in its ten chapters. In the first half the author proceeds linearly from the late nineteenth century to the Reconstruction, while the second obeys a less rigorous chronological order so it can deal with the issues that have crisscrossed design during the past fifty years. They range from how the profession has related to the development of the multinationals and the global market to the comparison with tradition's values, to the more recent yet equally tricky matter of design's social and environmental responsibility concerning the production and consumption events which encompass it. The selected approach is evident right from the first chapter, for it kicks off with the illustration of the features of the middle-class' most popular everyday artifacts during the second half of the nineteenth century when mass-production blossomed. Alongside the Arts and Crafts movement, the Deutscher Werkbund and the most modern European trends (including Peter Behrens' work for AEG), there is a paragraph on department-store retailing and the success of mail-order sales of all kinds of products, first in the United States and, subsequently, in the Old World, when the railroads had expanded. Thus we are immediately faced with the crucial link between the quality of an object, its presentation, the public's tastes, the manufacturing and distribution mechanisms and technological innovations.*

The observations on the Modern Movement and the Bauhaus are also significant. Woodham's probing eye reveals that the ideological predominance attributed to functionalism was due to a whole set of causes, and many of them were foreign to its artistic activities, strictly speaking. Instead, they lay in the formal and social goals – which later turned out to be more symbolic than concrete – taken up by many of its figures. Moreover, they originated in the idealization of functionalism's ethical and political commitment following the terrible repression that occurred in Nazi Germany and Stalin's Russia. But, in Woodham's opinion, the extraordinary historical success of the Modern Movement can be ascribed primarily to the great promotional activities undertaken by its protagonists themselves, by means of manifestos, leaflets, books, journals and shows. This was supported and pursued by the disciples and backers, through more publications and a host of celebratory exhibitions staged by American and European galleries and museums (it suffices to remember MoMA's). In particular, the writer pinpoints the busiest self-propaganda center: the heart of the Modern Movement, the Bauhaus. Of course, these remarks do not intend to deny its fundamental historical importance. They seek to enable one to make a more balanced judgement of its moment, without allowing its renown to eclipse the accomplishments of other stimulating aspects of functionalism (like the Frankfurt Art Institute, founded in 1923) or the other contemporary design schools and the vaster world of common, mass-produced utilitarian objects.

Then Woodham turns his attention to the birth of the industrial-designer profession and the engendering of the celebrities tied to this rise; the context was the consumer spending boom in the 1920s and 1930s (after the Great Depression). The book evaluates the powerful impact of the Paris Exposition des Art Décoratifs et Industriels of 1925, which was a driving force for Art Déco, especially in the U.S.A. Part of this success there was due to the welcome given Art Déco by the Hollywood studios. Also underscored is the coexistence (typical of the States at the time) of the taste for the aggressive, streamlined styling characteristic of the latest technological devices, even in everyday artifacts, and the rediscovery of the styles of the past, felt to be representative of the "American spirit". The theme of the return to the past in relation to the quest for a national identity is examined for the European countries, too. The space devoted to the 1924-25 British Empire Exhibition in Wembley, generally neglected even by the historians of British design, is noteworthy. So is the survival in some sectors of public life in Hitler's Germany of a functionalist aesthetic bonded to the idea of efficiency and order. At the same time, there was a return to vernacular forms at home.

Next comes the postwar Reconstruction and prosperity. Design is analyzed while taking account of the situation in the individual nations, including Japan. The volume evaluates the contribution made to the functionalist conception of design by the government bodies set up to check and promote the quality control of mass-produced goods. In addition, Woodham evinces the contradictions inherent in having designers who are relatively isolated from the ways of markets create corporate identities for the big multinationals, as is frequently done. And he is cognizant that the latter have chosen to shroud themselves in the poetic of the Modern Movement. The next phase in the text is retracing the various steps in the gradual recognition of the industrial designer as a professional through the promoting done on this by government councils and private associations. The main lines of endeavor in the late 1950s and in the 1960s sought to identify a rigorous, systematic working method in the design field. Next the writer covers the recent avant-garde designers up to the prospects disclosed, after 1979, by groups like Studio Alchimia and Memphis. The author does not neglect to discuss the ambiguous revival of traditional motifs, especially those harking back to colonial America and imperial Britain, in a blend of nostalgia and business. This ambiguity also dominates the conclusions of the last chapter. After having reconstructed the progress made by consumer's rights laws from the late nineteenth century to-date, it is centered on the more recent awareness of the extent of the social and environmental implications of design. At the same time, it dwells on the disclosure that many so-called green products have been launched merely for a profit. Woodham's volume, by manifesting the many difficulties inherent in this sort of history, points out a series of unsolved problems that can be the target of further research.

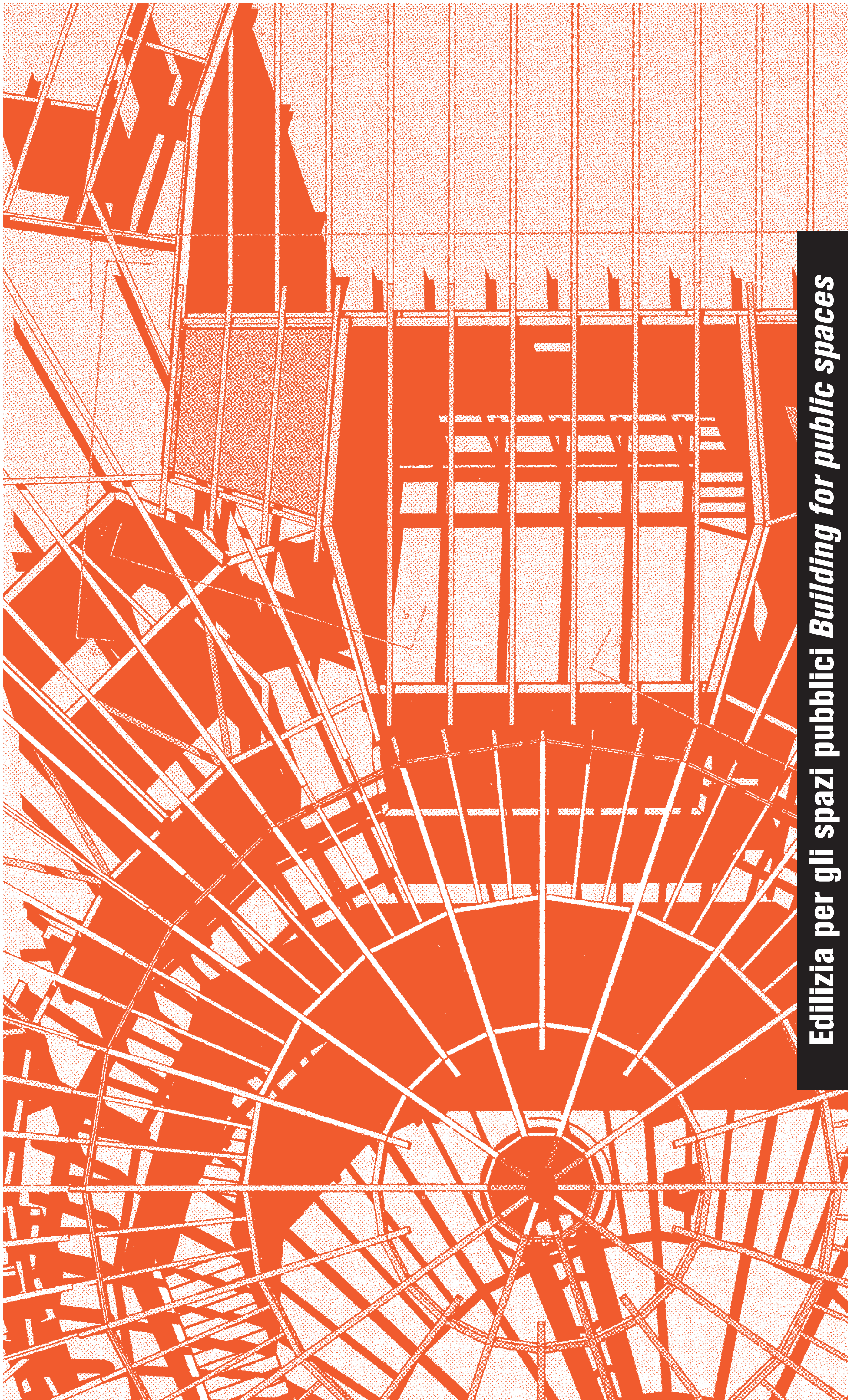
bibliografia

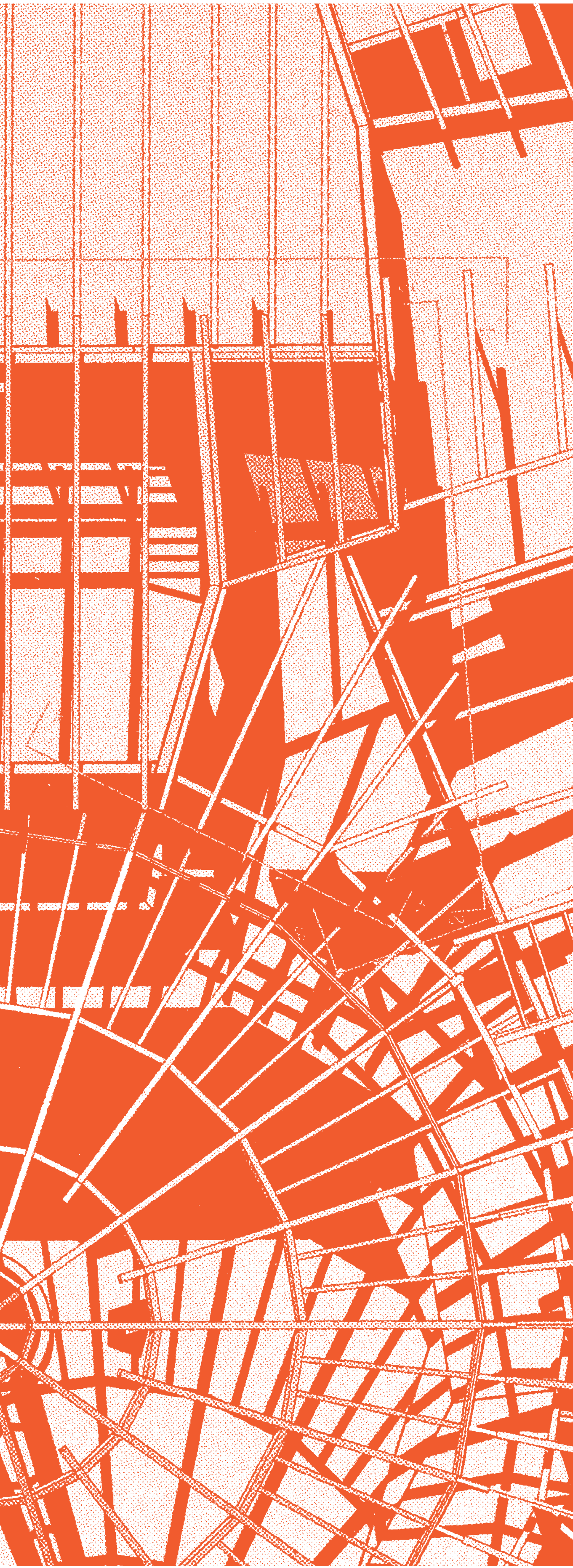
Piccola bibliografia su Spazio pubblico.
Short bibliography on Public Space.

R. Krier, *Stadtraum in Theorie und Praxis,* Stuttgart, 1975.
M. Augé, *Non-lieux*, Paris, 1992 (traduzione italiana: *Non luoghi*, Milano, Eleuthera, 1993).
I. Altman, E.H. Zube, *Public Place and Spaces,* Plenum Press, 1989.
Josep M. Serra, *Urban Elements, Furniture and Microarchitecture,* Barcelona, GG, 1997.
C. Aymonino, *Piazze d'Italia,* Milano, Electa, 1988 e 1995.
R. Koolhaas, *S, M, L, XL,* Monacelli press, 1995.
P.L. Cervellati, *La città bella. Il recupero dell'ambiente urbano,* Bologna, 1991.
M. Sorkin (a cura di), *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space,* The Noonday Press 1994.
AA.VV. *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico.* A cura di P. Desideri, M. Ilardi. Genova, 1997.

RASSEGNA

Edilizia per gli spazi pubblici *Building for public spaces*





Edilizia per gli spazi pubblici: materiali e sistemi

Sino a qualche anno fa, chi avesse voluto sintetizzare le tendenze in atto nel comparto dell'edilizia avrebbe individuato facilmente due linee di sviluppo: l'una tesa al recupero della storia e dei materiali del passato, l'altra proiettata verso un futuro dominato dall'innovazione tecnologica. Affermare che queste tendenze non siano più attuali sarebbe scorretto, perché esse sono tuttora facilmente individuabili, ma i confini che le delimitano si sono fatti più incerti e, in qualche caso, forse sono caduti.
Un prodotto edilizio che potrebbe essere preso quale esempio sintomatico del convivere – e al tempo stesso del sovrapporsi – delle due tendenze è il mattone. Esso sta riscontrando, in tutte le sue possibili varianti e dimensioni, un indiscutibile successo, sia negli impieghi tradizionali sia nelle soluzioni estreme, dove viene messo a confronto con le tecniche di costruzione più avanzate. Altrettanto interessanti sono le ricerche sui materiali da copertura in laterizio, dalle quali sono nati nuovi formati e tipologie inedite, ispirate a quelle della tradizione ma sostanzialmente diverse per funzionalità e modalità di posa in opera. Un altro materiale antico, oggi disponibile alle più avveniristiche applicazioni, è il vetro. Trattato per resistere alle sollecitazioni più gravose, trasformato in schermo solare attivo, integrato con cellule fotovoltaiche, montato in facciate e involucri trasparenti di straordinaria complessità, esso continua a essere uno dei protagonisti dell'architettura moderna e di quella del futuro.
L'innovazione tecnologica, dopo aver ampliato a dismisura le potenzialità progettuali, deve ora trasformarsi in uno strumento al quale il progettista possa ricorrere per trovare soluzioni che siano consone alla sua ricerca progettuale e corrette sotto ogni profilo, non ultimi la tutela dell'ambiente e il risparmio nei costi di produzione e di gestione degli edifici, siano essi abitazioni o ambienti di lavoro e incontro.
Anche per questa distinzione (privato-pubblico) varrebbe la pena di sottolineare come sia difficile distinguere materiali e sistemi edilizi destinati all'uno o all'altro settore: fatta esclusione per dimensioni e quantità, tutti gli altri criteri di scelta andrebbero governati dalla medesima logica progettuale. M.C.T.

Building for public spaces: materials and systems

Up until a few years ago, it would have been easy for anyone who wanted to nutshell ongoing trends in the building sector to pinpoint two distinct lines of development – one bent on bringing past history and its materials up into the present and the other projected into a future keynoted by technological innovation. Saying that these trends are out of date would be off-target, because they are still there, as plain as the nose on your face, the only difference being that their boundary lines have blurred, at times into oblivion.
A building product that might be used as a symptomatic example of this cohabitation – and overlap – of the two trends is brick. It is scoring, in every variant and dimension imaginable, success after success in everything from traditional applications to extreme solutions, where it is coming face to face with the most highly advanced building techniques. Just as intriguing is the research being done on brick roofing materials, which have given birth to new shapes and first-ever typologies, inspired by tradition but unarguably a departure from the latter in both function and laying procedures. Another time-honoured material, available these days in the most futuristic solutions you ever saw, is glass. Treated to withstand the most violent stresses, transformed into an active solar shield, integrated with photovoltaic cells and mounted in curtain walls and extraordinarily complex and transparent housings, it continues to be one of the protagonists of both modern architecture and that of the future.
Technological innovation, after detonating an explosion of design possibilities, should now be tamed into a tool the designer can use to find solutions that fit in with his design research and are also both ethical and practical from the standpoint of reverence for the environment and savings on production costs and building management – whether of habitations, work areas or gathering places.
Speaking of this public-private distinction, it behooves us to point out how difficult it is to distinguish between building materials and systems headed for one or the other sector. Except for dimensions and quantities, all other selective criteria should be governed by the same design rationale.

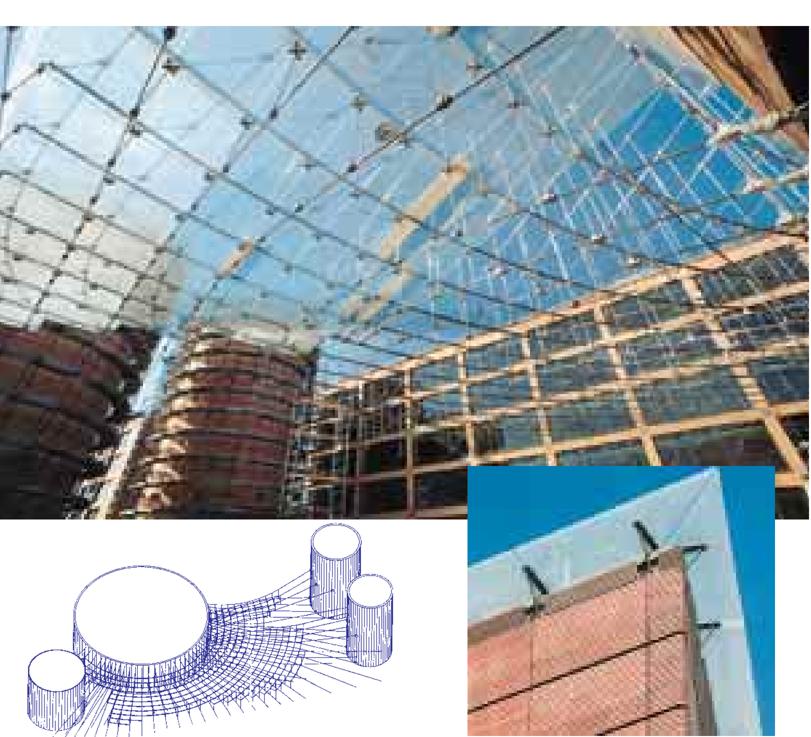
Mattoni faccia a vista

La tradizione del mattone "faccia a vista" continua e si rinnova: nelle ristrutturazioni come nelle nuove edificazioni, questa tecnica di trattamento delle superfici trova largo impiego, come testimoniano edifici di pregio, quali il Nuovo Piccolo Teatro di Milano (qui illustrato), progettato da Marco Zanuso e finalmente portato a termine. Facciata e pareti perimetrali sono rivestite in mattoni faccia a vista della Fornace S. Anselmo, realizzati con tecnica "pasta molle". L'azienda ha ottenuto nel 1995 la certificazione ISO 9002; esporta in Giappone, dove gli elevati standard di qualità richiesti dalle normative operano una dura selezione sui prodotti.

Facing bricks

The tradition of the 'facing' brick is still going strong and constantly being updated. In restructured as well as new buildings, this technique is widely used for treating surfaces, as has been clearly attested to by highly prized edifices such as the Nuovo Piccolo Teatro in Milan (illustrated here), designed by Marco Zanuso. Both front wall and peripheral walls were faced with bricks from the Fornace S. Anselmo kiln, made with the "soft paste" technique. The company obtained ISO 9002 certification in 1995. They export to Japan, where the high standards of quality called for by regulations make the product selection process a tough one indeed.

FORNACE S. ANSELMO
Via Tolomei 61, 35010 Loreggia (Padova)
049 - 93.00.312 **F** 049 - 57.91.010



Copertura vetrata e opere speciali

Per la nuova sede della Banca Popolare di Lodi e del Centro Polifunzionale a essa collegato, progettati da Renzo Piano Building Workshop, Sunglass ha fornito alla ditta realizzatrice, la società Eiffel di Parigi, le parti in vetro. Non si è trattato di una fornitura da poco: il progetto di Renzo Piano prevede infatti una gigantesca copertura vetrata (1400 mq) sospesa a 8 metri dal suolo, che collega le costruzioni cilindriche dell'auditorium, del caveau e delle torri tecniche, creando uno spazio protetto accessibile al pubblico. Un sistema di 37 putrelle radianti a cavi tesi in acciaio inox forma la struttura portante; la piattaforma in vetro ha lo stesso comportamento del piano stradale di un ponte sospeso. L'insieme della vetrata è composto da 592 volumi su 264 forme differenti. I vetri (stratificati temperati, spessore 10+10, con faccia interna serigrafata) non sono forati e imbullonati, ma presi ai 4 angoli con un sistema a pinza. Oltre alla fornitura, Sunglass ha curato anche la posa in opera della vetrata e del giunto di silicone che rende la copertura stagna. L'azienda ha inoltre fornito tutti i vetri che fanno da coronamento ai fabbricati (circa 1800 m) e gli schermi inclinati montati sul tetto dei fabbricati stessi.

Glazed roofing and special works

For the new headquarters of the Lodi Banca Popolare and the Polyfunctional Center connected with it, designed by the Renzo Piano Building Workshop, Sunglass supplied the producing outfit, the Eiffel company in Paris, with the parts made of glass. This was no run-of-the-mill supply. The design by Renzo Piano called for a gigantic glazed roof (1400 square meters), suspended from a height of 8 meters from the ground, which creates a protected space that's accessible to the public. A system of 37 radiating iron girders with taut cables in stainless steel forms the bearing structure. The overall complex of the glazing consists of 592 volumes on 264 different forms. The glass panels (toughened compound glass panels, with a thickness of 10+10, with a silk-screened interior face) have neither holes nor bolts, being anchored at their four corners with a pincer system. Sunglass also took care of installing the glazing and sillicon joint that makes the roof watertight. The company also supplied all the glass panels that crown the buildings (roughly 1800 meters) as well as the inclined screens mounted on the roof of the buildings.

SUNGLASS
Via Piazzola 13/E, 35010 Villafranca Padovana (PD)
049 - 90.50.100 **F** 049 - 90.50.964
E-mail: /info@sanglass.it **http:** //www.sunglass.it



Giacoklima

I pannelli radianti a pavimento, con l'evoluzione dei criteri di progettazione, il progresso delle tecnologie per la regolazione e il ricorso a materiali di alta qualità, hanno superato gli inconvenienti registrati in passato. Il pavimento radiante tipo «Giacoklima» viene realizzato sistemando sopra la soletta portante un pannello in materiale isolante sul quale si dispone il tubo in materiale sintetico in cui circola l'acqua, poi annegato in una gettata di calcestruzzo, cui segue la posa della pavimentazione vera e propria. «Giacoklima» viene alimentato con acqua calda a bassa temperatura (o acqua refrigerata, in quanto il sistema può funzionare anche da impianto di raffrescamento), mantenendo sulle superfici un intervallo di temperatura che va dai 19 ai 29 °C. L'impianto, controllato da una centralina elettronica, può utilizzare caldaie a condensazione, pompe di calore o sistemi a energia solare. I circuiti di distribuzione dell'acqua possono essere disposti a 'serpentino' o a 'chiocciola' (questa è da preferirsi in quanto, grazie all'alternanza di tubi di mandata e di ritorno, mantiene più uniforme la temperatura superficiale del pavimento).
Con «Giacoklima» si è realizzato l'impianto di riscaldamento dell'ala Schiaparelli del Museo Egizio di Torino *(foto)* di recente restaurata, i cui lavori, diretti da Giuseppe Brucco, sono stati portati a termine da Zoppoli & Pulcher.

Giacoklima

Floor radiant panels, with the help of the evolution of design criteria and the progress made in technologies for the regulation of and recourse to high-quality materials, have rid themselves of the nuisances that plagued them in the past. The «Giacoklima» type radiant floor is created by placing on top of the support slab a panel in an insulating material on which a pipe in a synthetic material, in which water circulates, is placed and then submerged in a concrete casting, followed by the laying of the floor. «Giacoklima» is supplied with warm water at a low temperature (or refrigerated water, since the system also works with a cooling system), while maintaining, on the surfaces, a temperature interval that ranges from 19 to 29 °C. The system, controlled by an electronic switchboard, makes use of condensation boilers, heat pumps or solar energy systems. Circuits for distributing water are arranged in a winding fashion like a 'coil' or snail-shell (the latter is preferable).
«Giacoklima» is the heating system used in the Schiaparelli wing of the Egyptian Museum in Turin (photo), *whose work, directed by Giuseppe Brucco, was brought to a climax by Zoppoli & Pulcher.*

GIACOMINI
28017 S. Maurizio d'Opaglio (Novara)
0322 - 92.31.11 **F** 0322 - 96.256
http: //www.anima-it.com/giacomini/

Parete ventilata in cotto

Il cotto trova ora applicazione anche nelle pareti ventilate, una tecnica che fornisce isolamento termico, acustico e all'umidità agendo sull'involucro esterno degli edifici. Il sistema proposto da Il Palagio si avvale di metodi di produzione, cottura e rettifica tali da garantire lastre in cotto calibrate, esenti da difetti e assolutamente antigelive. Le lastre, di vari profili e dimensioni (sino a 40x80 cm), sono montate con ancoraggi ciechi. Qui è illustrato il Centro Polifunzionale di Lodi (proprietà Banca Popolare di Lodi), progettato da Renzo Piano Building Workshop e realizzato da General Colombo Costruzioni (Lecco).

Ventilated wall in fired brick

Fired brick is finding application these days in ventilated walls, a technique that furnishes thermal, acoustical and moisture-fighting insulation by acting on the outside envelope of buildings. The system being offered by Il Palagio takes advantage of productive, firing and grinding methods that will guarantee slabs in calibrated fired brick, free of defects and absolutely frost-proof. The slabs, featuring various profiles and dimensions (up to 40x80 cm), are mounted with blind anchorages. Illustrated here is the Polyfunctional Center in Lodi (property of the Lodi Banca Popolare), designed by Renzo Piano Building Workshop and manufactured by General Colombo Costruzioni (Lecco).

IL PALAGIO - COTTO PREGIATO IMPRUNETINO
50127 Strada in Chianti (Firenze)
055 - 85.88.905 F 055 - 85.85.91



FOTO TOM BONNER - GETTY TRUST

Linea Rurewall
Specificamente studiati per il recupero edilizio, i prodotti della linea «Rurewall» sono efficaci, di elevata durabilità e di facile applicazione; ciascuno è formulato per essere utilizzato in combinazione con altri della stessa linea per risolvere uno specifico problema. La linea comprende una malta di finitura, un legante per intonaci e malte di allettamento, un legante per boiacche da iniezione, una malta per il ripristino strutturale, una malta da intonaco per il risanamento delle murature, una malta da rinzaffo, una barriera chimica antisale e un impermeabilizzante liquido.

Rurewall line
Specifically researched for building reclamation, products from the «Rurewall» line are effective, exceptionally longlasting and easy to apply. Each item is formulated to be used in combination with others from the same line to arrive at the right solution for a specific problem. The line embraces a finish mortar, binding agent for plaster and lodging morters, a binding material for injection type cement grout, a mortar for structural renovation, a plaster mortar for restoring masonry, a scratch coat mortar, an anti-salt chemical barrier and a liquid waterproofer.



RUREDIL
Via Buozzi 1, 20097 S. Donato Milanese (Milano)
02 - 52.76.041 **F** 02 - 52.72. 185 **Tlx** 310561

Le Terre di Algalite
Le terre coloranti hanno costituito un diffuso sistema di pigmentazione minerale tradizionalmente impiegato nei tinteggi e nella colorazione degli intonaci. A esse si devono quei valori di 'trasparenza' e di ricchezza cromatica tipici del 'colorito' dei centri storici italiani. La linea di coloranti «Le Terre di Algalite», per tinteggi a 'guazzo' e intonaci o stucchi a base di calce, consiste in tinte ispirate alle terre naturali, stemperate secondo l'antica tradizione a 'guazzo'. Si ottengono toni di colore progressivamente più intensi se applicati in più mani, mentre effetti di velatura scaturiscono dalla sovrapposizione di vari colori.
Anche in contesti diversi da quelli originali, i coloranti Algalite assicurano effetti di grande pregio, come testimonia l'esempio qui illustrato: due sale del J. Paul Getty Museum di Los Angeles, progettato da Richard Meier & Partners Architects e di recente inaugurato.

Le Terre di Algalite
Colouring earths have constituted a widely used mineral pigmentation system traditionally employed in dyeing processes and colouring plaster. It is to them that we owe those values of 'transparency' and chromatic richness that are typical of the colourful facades seen in historic Italian centers. The «Le Terre di Algalite» line of dyestuffs for gouache style dyeing and plaster or stucco with a lime base, consists of shades inspired by natural earth tones, watered down in accordance with the old 'gouache' tradition. What you get are tones that gradually intensify in hue, if several coats are applied, while veiled effects are triggered by the overlapping of various colours.
Even in settings that are different from the original ones, Algalite dyes make sure you achieve eye-stopping effects, such as those illustrated here in the example – two rooms in the J. Paul Getty Museum in Los Angeles, designed by Richard Meier & Partners Architects, which was recently inaugurated.

ALGALITE
Via Leonardo da Vinci 277
20090 Trezzano sul Naviglio (Milano)
02 - 48.40.10.20 **F** 02 - 48.40.19.90



ICMP
Via Pionieri del Commercio Barese 1, 70123 Bari
080 - 50.58.989 **F** 080 - 59.59.006

Lucernari componibili
È frequente nell'edilizia contemporanea l'impiego di coperture trasparenti che consentano una luminosità uniforme, risparmio energetico e resistenza agli agenti atmosferici. ICMP è specializzata in cupole, tunnel e lucernari in polimetilmetacrilato Plexiglas®, policarbonato e vetroresina (scelti in funzione dell'applicazione). Qui è illustrata la hall dell'ospedale Miuli di Acquaviva delle Fonti (Bari), dove il soffitto originario in vetro retinato è stato sostituito da lucernari rettangolari componibili. ICMP ha studiato l'intera opera provvedendo anche alla struttura metallica di ancoraggio e alla posa.

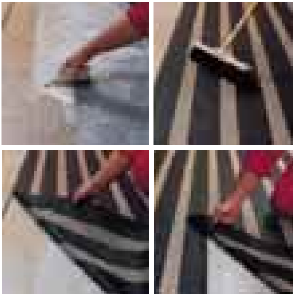
Sectional skylights
A frequent occurrence in the contemporary building field is the use of transparent roofing solutions that provide uniform luminosity, big savings in energy and stiff resistance to atmospheric agents.
ICMP is specialized in cupolas and skylights in polymethylmetacrylate Plexiglas®, polycarbonate and fiber glass (chosen on the basis of how they're going to be used). Illustrated here is the hall in the Miuli Hospital in Acquaviva delle Fonti (Bari), where the original ceiling in wired glass has been replaced by sectional rectangular skylights. ICMP researched the entire project including the metal anchorage structure and installation.








Pavimenti in vinile e poliestere
Il loro aspetto li apparenta alle stuoie naturali, in realtà i pavimenti Bolon sono realizzati in vinile (90%) e poliestere (10%) e proposti in due tipi («Rips» e «BKB») con le medesime caratteristiche ma una diversa tessitura. Forniti in rotoli alti 200 cm e lunghi 25 m circa, i pavimenti Bolon si prestano – per la loro stessa composizione, la facilità di manutenzione e pulizia e per le modalità di messa in opera (mediante collante steso direttamente su qualsiasi superficie, purché liscia, asciutta, rigida e pulita) – agli impieghi più gravosi. Non temono macchie e logorio né schiariscono alla luce del sole.
Questi pavimenti, con il nome di «Tatami», sono importati in Italia da Liuni (via G. Stephenson 43, 20157 Milano, tel. 02-30731, fax 02-3088196).



Pavements in vinyl and polyester
While what you see makes you think Bolon floors are close relatives of reed matting, these floors are actually made of vinyl (90 percent) and polyester (10 percent) and are being offered in two types («Rips» and «BKB») with the same characteristics but a different texture. Supplied in rolls measuring 200 cm in height and roughly 25 meters in length, Bolon floors lend themselves – thanks to their composition, their woven structure, ease with which they can be cleaned and kept looking like new, and for their installational procedures (with glue spread directly on any surface whatsoever, provided it be smooth, dry, rigid and clean) – to the most demanding applications. They laugh at stains and wear and will never, ever fade when exposed to sunlight.



BOLON
Box 73, SE-523 22 Ulricehamn (Svezia)
+46 - 321 - 15.370 **F** +46 - 321 - 16.040

Diagonale D
Il diverso spessore del vetro disegna sulle facce del Vetroarredo «Diagonale D» due triangoli che permettono di comporre su pareti e superfici un'infinita serie di geometrie, esaltate dagli effetti luminosi del vetro. Abbinato agli altri prodotti della gamma, in particolare gli ondulati e i lisci nei vari colori, «Diagonale D» consente molteplici possibilità compositive ed estetiche. Proposto nei colori Acquamarina, Verde, Nordica e Neutro, è disponibile nel formato 19x19x8 cm. Per informazioni tecniche e progettuali: Full Time, tel. 0524-81835, fax 0524-528597.

Diagonale D
A difference in the thickness of the glass on the inside of Vetroarredo's «Diagonal D» etches an infinite series of geometries on walls and surfaces, enhanced by the luminous effects of the glass itself. Combined with other products in the spectrum, the wavy and smooth ones in various colours, in particular, «Diagonale D» has a host of compositional and aesthetic options to offer the user. Supplied in Aquamarine, Green, Nordic and Neutral, the item is available in size 19x19x8 cm. For technical and design information, call Full Time at 0524-81835, or fax them at 0524-528597.



VETROARREDO
Via R. Giuliani 360, 50141 Firenze
055 - 44.951 **F** 055 - 45.52.95

Isotec®
Ideale elemento di copertura per tetti nuovi e per la ricostruzione di quelli vecchi, «Isotec®» è un pannello sottotegola isolante e portante, composto da un'anima in schiuma di poliuretano rigido autoestinguente ricoperta da un involucro impermeabilizzante di alluminio goffrato. Il pannello è reso portante da un profilo in Aluzink®, sul quale poggiano le tegole, provvisto di fori opportunamente disposti per fare scorrere in gronda le eventuali perdite d'acqua della copertura definitiva e per permettere la ventilazione del tetto. «Isotec®» viene fornito in moduli lunghi 390 cm, larghi 34,2 cm e con spessore di 60 mm o 85 mm.

Isotec®
An ideal element for covering new rooves and the reconstruction of old ones, «Isotec®» is an insulating support sub-roofing-tile, made up of a core in self-extinguishing rigid polyurethane foam, encased in an embossed aluminum waterproofing envelope. The panel has been turned into a support element by a profile in Aluzink®, which undergirds roofing tiles, punctured with holes at strategic points, to drain off water from any leaks in the roof and make possible ventilation of the roof. «Isotec®» is supplied in modules measuring 390 cm in length, 34.2 cm in width and 60 mm or 85 mm in thickness.



BRIANZAPLASTICA
Via Rivera 50, 20048 Carate Brianza (Milano)
0362 - 91.601 **F** 0362 - 99.04.57
E-mail: info@brianzaplastica.it **http:** //www.brianzaplastica.it

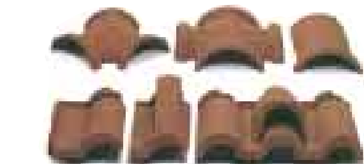


SETTEF - GRUPPO LAFARGE
Via Castellana 201, 31023 Resana (Treviso)
0423 - 73.87 **F** 0423 - 73.88.88

Silisettef
Settef dispone di numerose linee di rivestimenti murali, tra le quali «Silisettef», prodotti minerali a base di silicato di potassio, ad alta resistenza e traspirabilità. L'utilizzo di silicato di potassio come legante conferisce al prodotto particolari prestazioni, prima fra tutte l'ancoraggio al supporto che avviene per reazione chimica; il rivestimento diventa un corpo unico con la superficie con la quale viene in contatto. Di straordinario calore cromatico, i rivestimenti «Silisettef» sono adatti a ridonare splendore agli edifici storici e a dare un tocco di classicità alle costruzioni moderne.

Silisettef
Settef has numerous lines of wall facings to offer, including «Silisettef», mineral products with a potassium silicate base, which are highly resistant and breathable. The use of potassium silicate as a binding agent enables the product to deliver top performance in one, primary area in particular – anchorage to the support, which is brought about through chemical reaction, the facing becoming one with the surface with which it comes into contact. Gleaming with an extraordinary chromatic warmth, «Silisettef» facings are eminently suited to restoring historic edifices to their original splendour and lending a touch of classic charisma to modern constructions.





Fiordimarmo - Venus
Il porcellanato 1300 °C prodotto da Ariostea è un materiale ceramico di straordinarie qualità tecniche ed estetiche. Qui è proposto un esempio della collezione «Fiordimarmo», versione «Venus», 40x40 cm, porcellanato levigato bianco perla con trasparenze marmoree e leggere venature grigio-rosate. Una fascia decorativa e un rosone, realizzato all'idrogetto, aggiungono un tocco di originalità e di colore a un pavimento già perfetto. La versione «Golden» gioca invece sui toni del beige con sfumature rosate e venature scure.

Fiordimarmo - Venus
1300 °C porcelain stoneware produced by Ariostea is a ceramic material that is blessed with extraordinary technical and aesthetic qualities. Offered here is an example from the «Fiordimarmo» (choice marble) collection, dubbed «Venus», a 40x40 cm version in pearl-white polished porcelain stoneware with marmoreal transparencies and light grey-roseate veinings. A decorative band and a rosette, executed with the water-jet method, add a touch of originality and colour to an already flawless floor. The «Golden» version, on the other hand, gets subtle but riveting effects with beige tones interlaced with rosé nuances and dark veinings.



ARIOSTEA
Via Cimabue 20, 42014 Castellarano (RE)
0536 - 81.68.11 **F** 0536 - 81.68.50

Tetto Tamar
«Tetto Tamar» è un sistema di copertura modulare innovativo, costituito da un pannello avente forma di 7 tegole già assemblate, utilizzabile per realizzare qualsiasi tipo di copertura in modo semplice e veloce (in soli 2 minuti si posa 1 mq di copertura completamente finita). Il pannello (147x41 cm) è formato da una scocca di polistirene sinterizzato (densità 25 kg/mc) rivestita da uno strato di malta a base di argilla. All'isolamento termico dato dal polistirene si uniscono perciò le caratteristiche di impermeabilità, resistenza agli urti e durabilità nel tempo dello speciale rivestimento. «Tetto Tamar» riunisce dunque in un unico elemento tutte le funzioni di una copertura (isolamento termico e igronometrico, impermeabilità, aerazione ecc.), di solito assegnate a più elementi assemblati in cantiere (orditura, barriera vapore, isolante, guaina impermeabile, tegole). La leggerezza (7 kg/mq) lo rende ideale per ristrutturazioni, ampliamenti e soprelevazioni, per pergolati, portici, tettoie e verande oltre, naturalmente, all'utilizzo nei tetti tradizionali e nelle coperture industriali (sino a una pendenza minima di 10%). Si presta anche a rivestire e risanare coperture in lastre di fibrocemento contenente amianto.
Il sistema è garantito per 25 anni.

Tetto Tamar
«Tetto Tamar», an innovative modular roofing system, is made up of a panel that takes its shape from a cluster of 7 roofing tiles, already assembled, that can be used for creating any type of roof whatsoever simply and quickly (it takes but 2 minutes flat to lay 1 square meter of completely finished roofing). The panel (147x41 cm) consists of a shell of sintered polystyrene (density: 25 kgs/cubic meter), coated with a layer of mortar with a clay base. So the thermal insulation you get from polystyrene is joined by characteristics such as waterproofness, resistance to impacts and durability, over the long haul, of the special mortar. «Tetto Tamar» brings together into one, single element all the functions fulfilled by a roof (thermal and hygronometric insulation, waterproofness, ventilation etc), usually assigned to several elements assembled in the building yard. Lightness (7 kgs/sq.m.) makes it ideal for restructuring jobs, expansions and extra storeys, as well as, of course, its use in traditional rooves and industrial roofing solutions (up to a minimum slope of 10 percent). It also lends itself to facing and reclaiming rooves in sheets of asbestos cement.

RDB TAMAR
Via dell'Edilizia 1, 29010 Pontenure (Piacenza)
0523 - 51.81 **F** 0523 - 51.82.70
E-mail: infordb@rdb.it **http:** //www.rdb.it

Edilizia per gli spazi pubblici *Building for public spaces*





Sottocoppo Onduline
Con «Sottocoppo» Onduline si realizzano sottocoperture ventilate e impermeabili. Le lastre, di colore nero bitume e disponibili in due tipi («Ondabase 190», per coppi da 17 a 18 cm, e «Ondabase 220», per coppi da 18 a 21,5 cm, sia nuovi che antichi), si posano su solette di qualsiasi tipo o sulle listellature in legno (le linee dei listelli paralleli alla linea di gronda debbono coincidere con la linea di sovrapposizione dei coppi soprastanti), si sormontano lateralmente di un'onda, con una sovrapposizione longitudinale di 10÷15 cm, e si fissano con chiodi speciali. Le posizioni dei coppi sulle lastre sono predisposte, quindi la posa della copertura è rapida.

Sottocoppo Onduline
Onduline's «Sottocoppo» (sub-bent-tile) is used to carry out ventilated and waterproof sub-roofing. Coal-black sheets come in two types («Ondabase 190» and «Ondabase 220», for both new and old bent tiles), which are laid on slabs of all types or lathing in wood (lines of strips parallel to the line of the eaves must coincide with the overlap line of the overhanging bent tiles), are surmounted at the side by a wave, with a longitudinal overlap of 10÷15 cm, and are anchored with special nails. The positions of the bent tiles on the slabs are provided for beforehand; therefore, laying the roof is done very quickly.

Onduline Italia
Via Sibolla, 55011 Altopascio (Lucca)
0583 - 25.611 **F** 0583 - 24.582

Eco Coppo
Più grande e pesante dei prodotti normalmente in commercio, «Eco Coppo» è realizzato con argilla purissima priva di fanghi industriali di scarto, di graniglie o coloranti; le differenti cromie sono dovute ai sali presenti nella materia prima e a particolari metodi di cottura. Lo spessore elevato e l'ampia superficie garantiscono facilità di posa e stabilità della copertura anche in zone molto ventose. Essendo minore il numero dei pezzi a parità di superficie, si ottiene anche un'economia di posa, ancora più evidente se si considera che il numero di canali per metro (e quindi di listelli in caso di tetto ventilato) richiesto dall'impiego di «Eco Coppo» è inferiore a quello dei coppi di normali dimensioni. Inoltre, il canale più grande evita le tracimazioni in caso di piogge abbondanti e, determinando una maggiore altezza del manto, contribuisce a una migliore ventilazione del tetto nel suo insieme. Il colore stonalizzato e la rapida ossidazione rendono «Eco Coppo» adatto a qualsiasi applicazione, anche in contesti storici, in questo facilitato dall'ampia gamma di modelli disponibili (compreso «Eco Tegola»).

Eco Coppo
Bigger and heavier than the products usually found on the market, «Eco Coppo» is made of extra-pure clay that is totally free of waste industrial sludge, grit or dyes. The different colours are due to the salts present in the raw material and special firing methods. The marked thickness of the item and its broad surface guarantee laying ease and stability of the roof even in very windy areas. Since there is a smaller number of pieces, surfaces being equal, a certain economy is achieved in the laying process, which becomes even more evident, when we consider that the number of channels per meter required, when «Eco Coppo» is used, is less than that of bent tiles in standard dimensions. Moreover, the biggest channel prevents overflows, when rainfall is superabundant and, by making the mantle higher, contributes to providing better ventilation of the roof as a whole. A faded colour and rapid oxidation make « Eco Coppo» an item that's eminently suited to any application, even in historic settings, things being made much easier by the wide spectrum of models available (including «Eco Tegola» roofing tile).

Fornace San Michele
Via Mondaviese 88
61040 San Michele al Fiume di Mondavio (Pesaro)
0721 - 97.99.73 **F** 0721 - 97.91.04



Tutti i colori del rame
Sul numero 23 di *Rame - Notizie*, pubblicazione edita dall'Istituto Italiano del Rame, compare un interessante articolo dal titolo "Tutti i colori del rame", a firma di Pietro Luigi Cavallotti e Luca Nobili, del Politecnico di Milano. Dopo un breve *excursus* storico, i due ricercatori si soffermano sui trattamenti superficiali del rame e delle sue leghe, finiture meccaniche o chimiche che ne migliorano l'aspetto e ne aumentano la resistenza alla corrosione. L'immagine qui riprodotta illustra il colore assunto dal rame esposto in ambiente industriale a tempi diversi.

All the colours of copper
Appearing in issue 23 of Rame - Notizie *(copper - news), a publication put out by the Italian Copper Institute, is an intriguing article entitled "All the Colours of Copper", by Pietro Luigi Cavallotti and Luca Nobili of Milan's Polytechnic Institute. Following a brief historic detour, the two researchers linger over the surface treatments of copper and its alloys, as well as mechanical or chemical finishes, which upgrade the appearance of the material and build up its resistance to corrosion. The image reproduced here illustrates the colour taken on by copper when exposed to industrial surroundings at different times.*

Istituto Italiano del Rame
Milanofiori, Strada 4ª, Palaz. A3, 20090 Assago (MI)
02 - 57.50.15.48 **F** 02 - 89.20.07.74
E-mail: ist-rame@Wirenet.it



Eremi: Camaldoli
Le piastrelle della serie «Eremi» (qui è illustrato il colore «Camaldoli»), con i loro formati grandi e piccoli ai quali si aggiungono le tavelle, gli angolari e gli inserti di varie misure, possono dare origine a composizioni di sicuro effetto, sia estetico che cromatico. I colori richiamano quelli del cotto naturale, in tutte le sue sfumature. Formati: 33x33 cm esagona, 33x33 cm, 16,2x16,2 cm, 8x33 cm, 8x8 cm e pezzi speciali per scale.

Eremi: Camaldoli
Tiles from the «Eremi» series (shown here is «Camaldoli» colour), with their sizes, both large and small, to which hollow flat blocks have been added, alongwith corner pieces and inlays in various sizes, can be used to create compositions with a surefire impact, whether aesthetic or simply chromatic. Colours bring to mind natural fired brick in all of its charismatic nuances. Sizes: 33x33 cm hexagonal, 33x33 cm, 16.2x16.2 cm, 8x33 cm, 8x8 cm and special pieces for staircases.

ceramiche Artistiche Lea
Via Cameazzo 21, 42042 Fiorano Modenese (MO)
0536 - 83.78.11 **F** 0536 - 83.28.27

Intonaci minerali termocoibenti
Con il marchio «Unilit», HD System propone una linea di intonaci termocoibenti, deumidificanti, consolidanti, a base di calce idraulica naturale ricavata da marne estratte dalle Miniere di San Romedio. Chimicamente, la calce idraulica è un silicato bicalcico che non patisce della presenza di umidità o acqua nelle murature, ma ne trae elementi di presa. Per gli intonaci premiscelati HD System vengono usati inerti di cava ottenuti da rocce silicee, selezionate per grado di purezza e compatibilità con il legante, con additivi aerati e nobilitati, come in «Volcalite W 52», un intonaco per strutture in mattoni, tufo, calcestruzzo…

Heat-insulating mineral plasters
With its «Unilit» trademark, HD System is offering a line of heat-insulating, demoisturizing, consolidating plasters, with a natural hydraulic lime base, gotten from marls dug out of the San Romedio Mines. Chemically speaking, hydraulic lime is a bi-calcic silicate that remains immune to the presence of humidity or water in masonry to the extent of actually drawing setting elements from it. Used for HD System premixed plasters, quarry aggregate is gotten from siliceous rocks, selected for their high degree of purity and compatibility with the bonding agent, as well as aerated and top-grade additives, as in the case of «Volcalite W 52», a plaster for structures in bricks, tuff, concrete...





HD System - Gruppo Tassullo
Via Nazionale 157, 38010 Tassullo (Trento)
0463 - 45.15.06
Direz. Comm.le: Via Angaran 26
31020 Castelminio (Treviso)
0423 - 78.45.55 **F** 0423 - 78.46.56

Edilizia per gli spazi pubblici ***Building for public spaces***



Colori Fassa
Specialista in intonaci premiscelati a base di calce e cemento, il marchio "Fassa Bortolo" dispone di prodotti per ogni tipo di intervento edilizio. La sua gamma si è da poco arricchita di quattro linee di finiture colorate («Decorcalce», «Acrilici», «Ai Silicati» e «Idrosiliconici»), proposte in 150 tinte, tutte solide alla luce. Ne fanno parte pitture, intonachini, stucchi, lisciature, fondi fissativi, rivestimenti rustici…

Fassa Colours
A specialist in premixed plasters with a base of lime and cement, the "Fassa Bortolo" trademark features products for building jobs of all types. Its spectrum has just been enriched with four lines of coloured finishes – «Decorcalce» (lime decor), «Acrilici» (acrylics), «Ai Silicati» (silicates) and «Idrosiliconici» (hydrosilicones) – offered in 150 shades, all lightfast. Members of the lines are paints, plaster finishes, stuccos, smoothing agents, fixative primers, roughcast plasters...

Fassa
Via Lazzaris 3, 31027 Spresiano (Treviso)
0422 - 72.22 **F** 0422 - 88.75.09



Bayer
D-51368 Leverkusen
+49 - 214 - 301 **F** +49 - 214 - 20.89.23
http: //www.bayer.com
Bayer Italia
Viale Certosa 126, 20156 Milano
02 - 39.781 **F** 02 - 39.78.30.49

Rivestimenti poliuretanici anti-graffiti
Le scritte con le bombolette spray imbrattano oramai ogni genere di edificio, pubblico e privato. Impiegando rivestimenti poliuretanici a base di Desmodur® e Desmophen®, due materie prime per vernici della Bayer, è possibile rimuovere facilmente ogni genere di graffiti. Un procedimento meccanico di pulitura, simile alla sabbiatura, consente di rimuovere un sottile strato del rivestimento con l'utilizzo di farina di vetro e aria compressa. Le superfici pulite vengono poi ricoperte con uno strato di cera che permetterà in futuro di rimuovere facilmente le 'decorazioni' con un getto di acqua calda ad alta pressione.

Graffiti-repelling polyurethane facings
Fools' names and all their traces are always seen in public places, indelibly etched into buildings of all kinds. Bayer, however, is fighting back. If you use polyurethane coatings with a base of Desmodur® and Desmophen®, two raw materials for paints by Bayer, you can easily get rid of all graffiti, no matter how tenacious. A mechanical cleaning procedure, similar to sandblasting, allows you to remove a thin layer of covering through an application of glass flour and a puff of compressed air. The cleaned surfaces are then coated with a layer of wax that will enable you to remove these eyesores with a high-pressure jet of hot water.



Mattone Estense: arcaico, mitologico, a inserti
Le Fornaci Molino operano dal 1892 e oggi sono impegnate a far rivivere l'antica sapienza dei costruttori estensi attraverso il «Mattone Estense», prodotto nelle finiture Classico e Antico e nei colori Rosato, Paglierino e Rosso. Oltre ai formati tradizionali (12x25x5,5 cm, 14x28x5,5 cm), sono disponibili, tra gli altri: il «Mattone arcaico» (12x25x5,5 cm, centrale, laterale e terminale), colore Rosato, che permette la realizzazione di murature con scanalature larghe 3 cm (molto indicate per slanciate pareti verticali), nelle quali applicare listelli derivati dal mattone estense (3x25x5,5 cm) o listelli in gres porcellanato (0,8x30x3 cm) prodotti da Cercom; il «Mattone mitologico» (3x25x5,5 cm, centrale, laterale e terminale), colore Rosato, per murature con scanalature larghe 5,5 cm, riempibili come sopra; mattone (12x25x5,5 cm) e mezzo-mattone con lato inclinato a 45°, triangolo e quadrato fatti a mano (entrambi con lato di 7 cm), per realizzare una «Muratura a inserti» (colore Rosato, Paglierino e Rosso), che ha come variante l'uso di inserti in vetro decorato a mano, indicati per pareti interne.

Mattone Estense: archaic, mythological, for inlays
Fornaci Molino have been in operation since 1892, and today are committed to bringing back to life the time-honoured knowledge of Este builders through «Mattone Estense» (Este brick), produced in Classic and Antique finishes and in shades of Rosé, Straw yellow and Red. Available in addition to traditional sizes (12x25x5.5 cm, 14x28x5.5 cm), is, among other items, «Mattone arcaico» (archaic brick) (12x25x5.5 cm, central, side and terminal), in a Rosé shade, which makes possible the creation of masonry with channeling 3 cm wide, in which application is made of strips derived from Este brick (3x25x5.5 cm) or strips in porcelain stoneware (0.8x30x3 cm) produced by Cercom. Also used are «Mattone mitologico» (mythological brick) (3x25x5.5 cm, central, side and terminal), in a Rosé hue, for masonry measuring 5.5 cm in width, fillable as above; brick (12x25x5.5 cm) and triangular and square half-brick with a side tilted to an angle of 45°, made by hand (both with a side of 7 cm), to create a «Muratura a inserti» (masonry with inlays) in shades of Rosé, Straw or Red, which vaunts, as a variant, the use of inlays in hand-decorated glass, recommended for interior walls.

Fornaci Molino
Via dei Laterizi 2/A, 44011 Filo di Argenta (FE)
0532 - 80.20.23 **F** 0532 - 85.60.28





Restauro e consolidamento
Nel maggio 1993 un attentato dinamitardo uccise cinque persone e danneggiò gravemente una zona nel cuore storico di Firenze. Uno degli edifici più colpiti fu la Torre de' Pulci, complesso di impianto medioevale, dal 1933 sede dell'Accademia dei Georgofili, rinomata per lo sviluppo delle scienze agrarie, fondata a Firenze nel 1753. In seguito all'esplosione, la Torre subì il crollo della parete esterna su via dei Georgofili, con conseguente distruzione della quasi totalità delle volte del piano terreno e dei solai dei piani soprastanti, nonché lesioni alle volte dei piani alti e gravi danni al tetto. L'intervento di restauro strutturale (Impresa Romolo Bardin, progetto ing. Piero Caliterna) ha recuperato gli elementi portanti ancora validi e ha provveduto alla sostituzione delle strutture crollate con nuovi componenti aventi caratteristiche e lavorazioni del tutto simili a quelle originali. La facciata è stata ricostruita (*foto*) con elementi lapidei di forma e dimensioni simili a quelle originarie, arretrando però la parte ricostruita di circa 5 cm rispetto alla porzione originale, a memoria storica del tragico attentato. MAC ha fornito «EmacoResto I», boiacca inorganica per il consolidamento a iniezione delle murature e «Emaco 88», malta premiscelata a elevata resistenza meccanica per il restauro delle volte.

Restoration and consolidation
In May 1993, a dynamite attack killed five people and seriously damaged an area in the historic heart of Florence. One of the buildings that was hardest hit was the Torre de' Pulci, a medieval foundation complex, since 1933 the headquarters of the Georgofili Academy, renowned for its development of agrarian sciences, founded in Florence in 1753. In the wake of the explosion, the outer wall of the tower on Via dei Georgofili collapsed, resulting in the destruction of almost all of the vaulted ceilings on the ground floor and floors on the upper storeys, not to speak of damage to the vaults on the upper floors and radical damage to the roof. The restoration (Romolo Bardin Enterprise, design by Piero Caliterna) retrieved support elements that were still valid and replaced collapsed structures with new components boasting characteristics that were exactly like the original ones. The facade has been reconstructed with elements similar to the original ones, but moved back to a point roughly 5 cm to the rear of the original portion, in memory of the tragic attack. MAC supplied «EmacoResto I», an inorganic cement grout for the solidification and injection of the masonry, and «Emaco 88», a premixed mortar for the restoration of the vaults.

MAC - Modern Advanced Concrete
Via Vicinale delle Corti 21, 31100 Treviso
0422 - 30.42.51 **F** 0422 - 42.38.67





Tegulae et imbrices - Tegola Romano
I restauri condotti a Pompei nell'ultimo decennio hanno privilegiato la dimensione urbanistica oltre che monumentale del sito. In tale ottica, l'uso di coperture in cotto simili a quelle originarie ha contribuito a restituire l'immagine vera della città antica. I tetti utilizzati dai Romani prevedevano la posa in opera di tegole piatte *(tegulae)*, dotate di alette laterali, accostate sull'ordito ligneo, in direzione longitudinale della falda, sovrapposte fra loro trasversalmente nel senso della pendenza del tetto; i coppi *(imbrices)* erano posati a coprire le connessioni laterali delle tegole. Tegole e coppi erano rastremati longitudinalmente, in modo che la parte inferiore di ogni elemento si sovrapponesse all'estremità superiore di quello immediatamente successivo. Per la copertura degli edifici venuti alla luce durante gli scavi più recenti, Fornace Molinà ha fornito «Tegulae et imbrices», fabbricati a mano come in epoca romana, con policromie fedeli alla visione della città antica e con eccezionali doti di resistenza e robustezza, caratteristiche derivanti da un'accurata miscelazione delle argille, sapientemente lavorate e cotte a 1050 °C. Fornace Molinà collabora dal 1989 alla ricostruzione di Pompei: con «Tegola Romano», una derivazione moderna delle tipologie antiche, sono state realizzate le grandi tettoie a protezione degli scavi di alcune *insulae*.

Tegulae et Imbrices - Tegola Romano
*Restorations conducted in Pompeii over the past decade have given priority to the urban planning dimension of the site as well as the monumental one. Thus, the use of fired brick rooves has contributed to giving back to the ancient city its true image. The rooves used by the Romans called for laying flat roofing tiles (*tegulae *in Latin), equipped with side fins, on a wooden roof frame. Bent tiles (*imbrices *in Latin) were laid in such a way as to cover the lateral connections between one tile and another.*
For the roofing of edifices that came to light during the most recent digs, Fornace Molinà supplied «Tegulae et imbrices», manufactured by hand, exactly as in the Roman era, with multi-nuanced shadings. Not only that, these tiles are blessed with a toughness and sturdiness that are exceptional, both characteristics stemming from a painstaking blending of clays, skillfully processed and fired at 1,050 °C. Fornace Molinà has been collaborating since 1989 on the reconstruction of Pompeii. «Tegola Romano» (Roman roofing tile), a modern descendant of ancient typologies, has been vital to the creation of the large sheds that protect the digs of a number of insulae.

Ton - Divisione Molinà
Località Ceramica 5, 38010 Ton (Trento)
0461 - 65.76.66 **F** 461 - 65.75.32



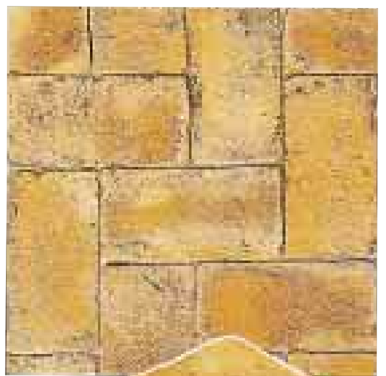
Mattone Antiche Mura
Grazie a un nuovo sistema produttivo in grado di invecchiare artificialmente il mattone, la tradizione Pica nel mattone a mano si arricchisce di un nuovo prodotto: il «Mattone Antiche Mura». Più che un prodotto singolo, si tratta di un insieme di elementi che dà luogo a pareti molto particolari: il risultato è infatti un muro composto da mattoni di diverse forme e misure, miscelati tra loro in maniera casuale. Colori disponibili: Rosso, Rosato, Giallo e Testa di Moro.

Mattone Antiche Mura
Thanks to a new productive system capable of aging bricks overnight, by artificial means, the Pica tradition in handmade bricks has been enriched by a new product – «Mattone Antiche Mura» (ancient-wall brick). Much more than a single product, what we have here is a group of elements that give birth to highly offbeat walls. The result, in fact, is a wall made up of bricks of various shapes and sizes, mixed with one another in a totally offhand manner. Available shades: Red, Rosé, Yellow and Ox Blood.

Pica
Strada Statale Montefeltro 83, 61100 Pesaro
0721 - 44.01 **F** 0721 - 20.13.70 **Tlx** 561861
NumeroVerde 167 - 867145
E-mail: pica@pica.it **http:** //www.pica.it

I mattoni fatti a mano: Pianella
Attiva dal 1906, FBM produce da sempre mattoni a mano in tutte le forme, ai quali oggi affianca prodotti ottenuti con sistemi meccanizzati. Anche seavanzate tecnologie consentono ora di disporre di mattoni a mano nelle quantità opportune e a costi contenuti, FBM continua a rifarsi alla tradizione umbra, con le sue argille chiare, paglierine e rosate; la cottura dei manufatti avviene in tempi molto lunghi, a una temperatura prossima alla greificazione, garanzia di robustezza e di resistenza alle intemperie. Qui è raffigurata «Pianella» (3,5x15x30 cm), mattonella da pavimento.

Handmade bricks: Pianella
Active since 1906, FBM has always produced handmade bricks in all forms, to which are now being added products achieved with mechanized systems. Even though advanced technologies are making it possible, these days, to have handmade bricks in any quantity desired by the user at low prices, FBM is continuing to hark back to the Umbrian tradition, with its light-toned straw and rosé clays. The firing of these items is strung out over very long periods of time, at a temperature that's close to that of the sintering process, which is a guarantee of strength and resistance to inclemencies in the weather. Shown here is «Pianella» (3.5x15x30 cm), a floor tile.



FBM - Fornaci Briziarelli Marsciano
Via XXIV Maggio, 06055 Marsciano (Perugia)
075 - 87.461 **F** 075 - 87.48.990











Microlime
Specificamente progettato per il consolidamento delle strutture murarie di edifici storici, «Microlime» è un legante colloidale costituito da calci e silici micronizzate e additivi specifici, al quale va aggiunta la quantità d'acqua necessaria a realizzare una miscela fluida, a bassa viscosità e alta coesività, adatta al riempimento omogeneo di porosità e vuoti normalmente presenti nelle strutture murarie antiche. «Microlime» durante l'indurimento non provoca innalzamenti termici nella muratura ed è chimicamente inerte ai solfati (gessi) di solito presenti nei muri antichi.
Come esempio significativo del suo impiego si può citare la riaggregazione e il consolidamento delle strutture murarie della Casa delle Zitelle, uno degli interventi palladiani sull'Isola della Giudecca a Venezia, costruita nel 1574, sino a pochi anni or sono in stato di grave degrado. Il restauro ha limitato al minimo il ricorso a nuove strutture di rinforzo, preferendo consolidare l'esistente attraverso leganti che avessero compatibilità chimica con i materiali preesistenti, che generassero poco calore in fase di indurimento e un lento sviluppo delle resistenze (si da evitare crepe) e provvisti di un'ottimale coesività durante la fase di iniezione, tutti requisiti corrispondenti alle caratteristiche del prodotto scelto.

Microlime
«Microlime» is a colloidal bonding agent consisting of micronized limes and silicas and specific additives, to which just enough water has been added to create a fluid mixture, characterized by low viscosity and high cohesiveness and suited to filling all the gaps usually present in old walls. During the hardening process, «Microlime» does not give rise to thermal rises in masonry and is chemically inert in the presence of sulphates. An important example of its use can be cited in the consolidation of the walling structures in the Casa delle Zitelle (spinsters' house), one of the Palladian projects on Giudecca Island in Venice, built in 1574 and, up to a few years ago, in a serious state of degradation. Restorers limited their recourse to new reinforcing structures to a bare minimum, preferring to consolidate what was already there, by means of bonding agents that would be chemically compatible with preexisting materials. They would generate a small amount of heat during the hardening phase and slow growth of resistances (to prevent cracks) and manifest optimal cohesiveness during the injection phase, all requisites corresponding to the characteristics of «Microline».

Volteco
Via A. Volta 24/b, 31020 Villorba (Treviso)
0422 - 60.82.33 **F** 0422 - 60.82.94





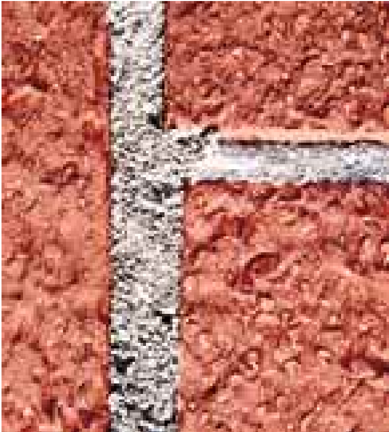
Weber & Broutin
Via Sacco e Vanzetti 54, Zona Ind. 1
42042 Fiorano Modenese (Modena)
0536 - 83.71.11 **F** 0536 - 83.26.70
Numero Verde 167 - 237080

Terrasan®
Gli intonaci deumidificanti sottraggono al muro molta più acqua di quella che esso è in grado di assorbire e trasportare attraverso i suoi capillari: trattato con un intonaco deumidificante, in breve tempo il muro si asciugherà. A questa tipologia di intonaci appartiene «Terrasan®» (utilizzabile in interni ed esterni su muri di laterizi, pietre, blocchi di cemento ecc.), protetto dall'effetto disgregante dei sali. Viene proposto in due soluzioni: «Terrasan® Primer» seguito da «Terrasan® Calcide», oppure «Terrasan® Rinzaffo» seguito da «Terrasan® Intonaco», studiate per ogni tipo di sale e problema.

Terrasan®
Demoisturizing plasters pull out of the wall much more water than what it is capable of absorbing and transporting through its capillaries. Treated with a demoisturizing plaster, the wall won't take long to dry. A member in good standing of this typology of plasters, «Terrasan®» (usable both indoors and out on walls made of brick, stones, blocks of cement etc) is protected by a neutralizing treatment with a salt-dispersing effect. It is being offered in two solutions – «Terrasan® Primer», followed by «Terrasan® Calcide», or «Terrasan® Rinzaffo» (roughing-in coat) followed, in turn, by «Terrasan® Intonaco» (plaster), researched to be able to tackle salts and problems of all types.

Enviroseal B
Creato per combattere il degrado dovuto ad ambienti esterni aggressivi, «Enviroseal B» è un prodotto liquido a base di silani in acqua, indicato per rendere idrorepellenti e proteggere superfici vecchie e nuove in mattoni faccia vista, pietra calcarea o rivestite in intonaci minerali. L'impregnante migliora nel tempo l'estetica delle costruzioni, riducendo eventuali efflorescenze e l'accumulo di polveri, ma senza alterare l'aspetto originale dei materiali di facciata. La sua parte attiva è costituita da silani/silossani che si legano chimicamente al sottofondo rispettandone la natura.

Enviroseal B
Created to combat deterioration due to aggressive environments, «Enviroseal B», a liquid product with a base of silanes in water, is recommended for protecting and making water-repellent the surfaces, both old and new, of facing bricks and limestone or others faced with mineral plasters. The primer improves the aesthetic of constructions with the passage of time, while reducing any efflorescence and accumulations of dust to a minimum, but without altering the original appearance of curtain wall materials. Its active constituent consists of silanes/siloxanes that bond chemically with the substructure while respecting its nature.



HSC Italia - Divisione Thoro®
Viale Puglie 15, 2O137 Milano
02 - 54.18.061 **F** 02 - 54.18.06.20



Cotto Coperture® - Div. della Braas Italia
Via S. Antonio 43, 36030 Villaverla (Vicenza)
0445 - 85.52.47 **F** 0445 - 35.03.81

Monocoppo
Oltre alle tegole portoghesi, marsigliesi e olandesi e al coppo, Cotto Coperture propone «Monocoppo», un prodotto brevettato che riunisce in un unico pezzo l'estetica del coppo e la praticità di posa della tegola. Si presenta come un coppo arricchito da un'ala laterale che assicura un aggancio perfetto e un sensibile risparmio: con questo prodotto viene infatti eliminato lo strato di coppi rovesci su cui si adagia normalmente il manto di coppi di copertura. Il risultato finale è interessante, grazie anche alle sei antichizzazioni proposte dalla collezione «Cottoage», che prevede toni e colorazioni ispirati agli antichi tetti delle varie regioni italiane.

Monocoppo
Cotto Coperture is offering «Monocoppo» (single bent tile), a patented product that brings together into one, lone piece the aesthetic of the bent tile and the practicalness with which the roofing tile can be laid. It comes across to the onlooker as a bent tile enriched with a side fin that ensures flawless adherence to the roof and big savings. Done away with, in fact, with this product, is the layer of upside-down bent tiles, upon which the mantle of roofing bent tiles is usually laid. The final result is intriguing, thanks to the six antiquing processes offered by the «Cottoage» collection, which provides for tones and shadings inspired by ancient rooves in various Italian regions.











Battuto Veneziano
"Il fascino del mattone fatto a mano" è il motto di San Marco Laterizi, un'azienda che dispone di un repertorio veramente inesauribile di elementi costruttivi e ornamentali in laterizio. Un catalogo apposito per i pezzi speciali, caratterizzati da imperfezioni che sono proprie del "fatto a mano", riunisce un numero impressionante di tipologie: dal mattone ordinario alle paraste, dalle colonne alle mensole, dalle cornici ai fregi, dalle lesene agli elementi per i tetti, senza trascurare i pavimenti.
Ed è in questo settore che San Marco Laterizi offre una soluzione molto particolare e di grande effetto estetico: il «Battuto Veneziano », un pavimento continuo realizzato con cocci di cotto, posato con tecniche simili a quelle impiegate per stendere il terrazzo veneziano.

Venetian flooring
"The charm of handmade brick" is the motto of San Marco Laterizi, a company that has at its disposal a truly inexhaustable repertoire of constructive and ornamental elements made of bricks. A catalogue compiled for special pieces, characterized by flaws that are typical of handmade items, has brought together a formidable number of typologies ranging from ordinary brick to plaster strips, from columns to shelves and brackets, from frames to friezes, and from pilaster strips to elements for rooves, without bypassing floors.
It is in this sector that San Marco Laterizi is offering a unique solution with an immense aesthetic impact – «Battuto Veneziano» (Venetian flooring) – a seamless floor made of fragments of fired brick, laid with techniques similar to those used for laying Venetian terrazzo.



San Marco Laterizi
Strada S. Dono 80, 30033 Noale (Venezia)
041 - 58.00.644 **F** 041 - 44.12.51



Sannini Impruneta
Via Provinciale Chiantigiana 135
50023 Impruneta (Firenze)
055 - 20.70.76 **F** 055 - 20.70.21
E-mail: sannini@softeam.it
http: //www.softeam.it/cotto-sannini

Externa
Cotto imprunetino per l'arredo urbano e residenziale: è quanto propone «Externa», un sistema di elementi componibili e di accessori che utilizza al meglio le qualità tecniche e formali di un materiale di pregio. Per le pavimentazioni sono disponibili tre formati, da posare con fughe da 8 mm o a secco su letto di sabbia. Spessori, forme e qualità delle terre danno alle pavimentazioni realizzate con questi elementi caratteristiche di carrabilità, resistenza superficiale, antigelività e assorbimento all'altezza delle richieste più esigenti. Con il sistema si possono inoltre ottenere sedie, panchine, portarifiuti… e altre numerose tipologie.

Externa
Impruneta fired brick for urban and residential decors is what «Externa», a system of sectional elements and accessories that exploit the technical and formal qualities of a fine material to the ultimate, is offering. Available for flooring are three sizes, to be laid with gaps of 8 mm or dry, on a sand bed. The thicknesses, shapes and qualities of the clays lend the floorings, created with these elements, characteristics of high trafficability, surface resistance, frostproofness and absorption to a degree capable of satisfying the most demanding requests. Also obtainable with the system are chairs, benches, refuse baskets... and still other typologies that have yet to be invented.



Sestini e tozzetti

Per struttura, dimensioni e spessore, i «Sestini» e i «Tozzetti» de Il Ferrone® rappresentano l'esaltazione delle caratteristiche specifiche del cotto. Si prestano agli utilizzi più impegnativi (strade, piazze…), nei contesti storici come nelle nuove edificazioni, offrendo sempre garanzie di durata e di buona riuscita estetica.
Hanno superficie grezza e sono proposti nei formati: il «Tozzetto» 3,5x4x28 cm; il «Sestino» 7x4x28 cm (qui illustrato), oppure 6x3x26 cm, 6x6x26 cm e 7x2,5x28 cm o in misure speciali per realizzazioni particolari.

Sestini and Tozzetti

For structure, dimensions and thickness, «Sestini» (small bricks) and «Tozzetti» (special small tiles) from Il Ferrone® are the end result of the enhancement of the specific characteristics of fired brick. They lend themselves to the most challenging applications (streets, squares...), in historic settings such as those in new buildings, invariably offering guarantees of long duration and an excellent aesthetic outcome. Their surfaces are rough, and they're being offered in the following sizes – «Tozzetto» (special small tile) 3.5x4x28 cm; «Sestino» (small brick) 7x4x28 cm (illustrated here), or 6x3x26 cm, 6x6x26 cm and 7x2.5x28 cm or in special sizes for special creations.

Il Ferrone®
Via Provinciale Chiantigiana 36, 50022 Greve (FI)
055 - 85.901 **F** 055 - 85.90.354



Porotec

Additivo minerale in polvere, «Porotec» viene miscelato con malte cementizie o miste per realizzare intonaci da applicare a pareti interne ed esterne di qualsiasi natura, che presentino problemi legati all'umidità. «Porotec» sviluppa un'elevata percentuale di micro e macro bolle d'aria (oltre il 40% del volume), che si distribuiscono omogeneamente nella struttura dell'intonaco, aumentandone la superficie di evaporazione e quindi favorendo l'eliminazione dell'umidità di risalita. La sua natura minerale esclude l'impiego preventivo di prodotti chimici (antisali, fissativi e simili), o di materiali speciali negli intonaci.

Porotec

A powdered mineral additive, «Porotec» is mixed with cement mortars or mixed mortars to create plasters for application to walls, both indoors and out, which harass the user with all kinds of problems having to do with humidity. «Porotec» builds up a high percentage of micro and macro air bubbles, which are distributed homogeneously throughout the structure of the plaster, increasing its evaporative surface, hence favouring the elimination of capillary humidity. Its mineral nature excludes the preventive use of chemical products (anti-salt, fixative and similar), or special materials in plasters.

New Madras
Via Mammianese Nord 47, 51017 Pescia (Pistoia)
0572 - 47.68.74 **F** 0572 - 47.70.53





Mattonforte: pezzi speciali

Mattone autobloccante in cotto per pavimentazioni esterne, «Mattonforte» è prodotto con argille naturali, specificatamente selezionate e sottoposte a cicli di cottura ad alte temperature, in modo da rendere il materiale resistente al gelo, all'abrasione, all'usura, alla compressione e all'attacco degli agenti atmosferici. Il formato base (24,3x12x6,5) è ora affiancato da numerosi pezzi speciali (cordoli, canalette e caditoie, piastre per chiusini, mattoni con superficie a rilievo…), anch'essi proposti nei colori rosato, bruno e chiaro fiammato.

Mattonforte: special pieces

A self-locking brick in fired clay for outdoor floorings, «Mattonforte» is produced with natural clays, painstakingly selected and subjected to firing cycles at high temperatures, so as to make the material impervious to frost, abrasion, wear, compression stresses and attacks by atmospheric agents. The basic size (24.3x12x6,5) is now being joined by numerous special pieces (curbstones, channels and trapdoors, plates for manhole covers, bricks with raised surfaces...), these being offered in rosé, dark brown and pale iridescent hues.

RDB
Via dell'Edilizia 1, 29010 Pontenure (Piacenza)
0523 - 51.81 **F** 0523 - 51.82.70
E-mail: rdb@altrimedia.it









Arredo Esterno: Mattoncino, Tozzetto

Per le superfici esterne soggette anche a traffico veicolare, Cotto Zoni ha messo a punto la linea «Arredo Esterno», comprendente prodotti in cotto dal colore rosato, dotati di elevato grado di resistenza al gelo, all'usura, all'attacco chimico e alla compressione. Ne fanno parte il Sestino (6x6x27 cm), il Sestino antico (6x4x27 cm), il Regolino (3x6x27 cm), il Mattoncino e il Tozzetto qui illustrati (rispettivamente 3x12x27 cm e 6x6x6 cm), nonché Canaletta (6x30x30 cm) e Chiusino (6x30x30 cm) con relativo supporto metallico. Componendo tra loro i vari formati si ottengono soluzioni su misura per ogni esigenza.

Arredo Esterno: Mattoncino, Tozzetto

For outdoor surfaces that are subject to vehicular traffic, Cotto Zoni has developed their «Arredo Esterno» (outdoor decor) line, encompassing products in rosé fired brick, blessed with a high degree of resistance to frost, wear, chemical attacks and compression stresses. Members of the line are Sestino (small brick) (6x6x27 cm), Sestino Antico (old brick) (6x4x27 cm), Regolino (fillet) (3x6x27 cm), Mattoncino (small brick) and Tozzetto (special small tile), illustrated here (3x12x27 cm and 6x6x6 cm, respectively), as well as Canaletta (small channel) (6x30x30 cm) and Chiusino (manhole cover) (6x30x30 cm) with relative metal support.

Cotto Zoni - Gruppo Picafin
Strada Montefeltro 87, 61100 Pesaro
0721 - 20.23.95 **F** 0721 - 20.25.33 **Tlx** 561861
Numero Verde 167 - 013029

KlinkerSire per l'arredo urbano

Nata nel 1970, la società Sire ha sempre concentrato le proprie risorse nella realizzazione di prodotti ceramici di alto profilo tecnico. Una peculiarità di «KlinkerSire» è la presenza della coda di rondine sul retro delle piastrelle, zigrinatura che garantisce un aggrappaggio perfetto e duraturo al piano di posa, anche in verticale. L'accentuata resistenza alla compressione e all'usura, la scarsa porosità e la resistenza al gelo fanno di «KlinkerSire» un materiale utilizzabile nelle più svariate applicazioni. La gamma dei prodotti (130 varietà di piastrelle trafilate) e dei formati è ulteriormente cresciuta con l'entrata in funzione di un nuovo impianto (Sire 3), interamente automatizzato e con una capacità produttiva di 25 mila mq di piastrelle al giorno.
Tra i settori applicativi di «KlinkerSire» spicca l'arredo urbano, al quale sono destinate diverse linee di prodotto, tra le quali la «Serie Progetto» *(in alto)*, tavelle colorate a tutto impasto, nate da una miscela di argille chiare e chamotte macinata finemente, cui sono addizionati coloranti di particolare pregio, proposte in undici diverse tonalità nel formato 24,5x12 cm.
La realizzazione si riferisce a un sottopasso nella stazione ferroviaria di Mestre (Venezia).

KlinkerSire for urban decors

Born in 1970, Sire has always concentrated its resources on the creation of ceramic products with a high technical profile. One of «KlinkerSire»'s identifying marks is the presence of a swallow's tail on the back of all of its tiles, a knurled figure that guarantees a longlasting, bulldog grip on the laying surface, even on the vertical. A heightened resistance to compression and wear stresses, low incidence of porosity and frostproofness have made «KlinkerSire» a material that can be used for the most widely varying applications. A wide range of products (130 varieties of extruded tiles) and sizes has grown even further with the entrance into function of a new plant (Sire 3) with a productive capacity of 25,000 square meters of tiles a day. One of «KlinkerSire»'s landmark applicatory sectors is urban decor, where several of its product lines end up, one of which is «Serie Progetto» (design series) (above), *tiles through-dyed for their entire thickness, born of a mixture of pale clays and finely ground chamotte, to which top-grade dyes are added, offered in eleven different tones in size 24.5x12 cm. The image shown here is a shot of an underpass at the Mestre (Venice) railway station.*

Sire
12060 Roreto di Cherasco (Cuneo)
0172 - 47.11.11 **F** 0172 - 47.41.39

Edilizia per gli spazi pubblici *Building for public spaces*



Guaine impermeabilizzanti

Wierer®, appartenente al Redland Braas Building Group, propone tre guaine impermeabilizzanti che risultano indispensabili in presenza di tetti a bassa pendenza. Sono: la "sottotegola bituminosa", composta da filamenti di polipropilene termosaldato, impregnato di bitume (impermeabile all'acqua ma attraversabile dal vapore acqueo); la "sottotegola Eurofol", foglio di polietilene microforato e retinato che fa passare il vapore acqueo ed evita la condensa; infine il "sottomanto", membrana impermeabilizzante a base di bitume distillato modificato con polimeri (finitura superficiale a scaglie di ardesia).

Waterproofing sheaths

Wierer®, which belongs to the Redland Braas Building Group, is offering three waterproofing sheaths that have turned out to be indispensable in the presence of rooves with a low slope. They are a "bituminous sub-roofing-tile", made up of filaments of heat-welded polypropylene, saturated with bitumen (waterproof but penetrable by steam); the "Eurofol sub-roofing-tile", a micro-perforated and wired polyethylene foil that allows penetration by steam but avoids condensates; lastly, a "sub-mantle", a waterproofing membrane with a distilled bitumen base modified with polymers (surface finish in slate scales).

Wierer® - Divisione della Braas Italia
Via Valle Pusteria 21, 39030 Chienes (Bolzano)
0474 - 56.00.00 **F** 0474 - 56.53.85
Fax Verde 167 - 018879





Muralia: Isolmat®

La linea «Muralia» raggruppa i materiali da muro e solaio in argilla, uno dei tanti settori in cui opera il Gruppo Industriale Tegolaia. In particolare, i blocchi «Isolmat®» hanno una struttura interna ricca di alveoli che conferisce loro elevata capacità termoisolante. I blocchi sono stati progettati per l'impiego nelle zone sismiche. Grazie all'elevato peso specifico, alla loro resistenza alla compressione e alla foratura, consentono l'eliminazione dell'intelaiatura verticale di cemento armato.

Muralia: Isolmat®

The «Muralia» line brings together wall and floor materials in clay, one of the many sectors in which the Gruppo Industriale Tegolaia is active. «Isolmat®» blocks, in particular, boast an interior structure that's rich in honeycomb cells – a structure that gives them a high heat-insulating coefficient. The blocks were designed for use in earthquake-prone areas. Thanks to their high specific gravity and resistance to compression stresses as well as perforation, the blocks have made it possible to do away with vertical reinforced concrete frames.

Gruppo Industriale Tegolaia
Via della Liberazione 48, 31030 Casier (Treviso)
0422 - 67.11 **F** 0422 - 67.13.01

Isocop®

Frutto dell'esperienza e della ricerca dell'ufficio tecnico interno all'azienda, «Isocop®» è un prodotto brevettato, appositamente studiato per i tetti ventilati. Costituito da un corpo unico in laterizio, è dotato di alette e nervature che lo mantengono sollevato senza uso di listelli o altre orditure di supporto, permettendo la ventilazione del sottocoppo in tutte le direzioni. Utilizzato solo per lo strato inferiore del manto, «Isocop®» impedisce la formazione di condense e muffe, garantendo la conservazione della copertura e del solaio sottostante. È robusto, stabile e ha un buon effetto termoisolante.

Isocop®

Fruit of long experience and research carried out by an in-company engineering department, «Isocop®», a patented product, was specifically studied for application to ventilated rooves. Consisting of a single body in brick, it comes equipped with fins and ribs that keep it up off the roof without resorting to the use of strips or other support frames, thus allowing ventilation of the bent tile in all directions. Used only for the lower layer of the mantle, «Isocop®» hinders the formation of condensates and molds, guaranteeing the preservation of the roof and floor underneath it. It is sturdy, stable and distinguished for its outstanding thermo-insulating effect.



Fornace Laterizi Vardanega Isidoro
Via Olivi 45, 31054 Possagno (Treviso)
0423 - 54.40.11 **F** 0423 - 54.45.80

Costruire in zona sismica

Il Consorzio Alveolater® ha pubblicato recentemente *Costruire in laterizio in zona sismica*, un'agile guida che contiene i punti essenziali del decreto ministeriale del 16 gennaio 1996, riguardante le costruzioni in zona sismica, con disegni, tabelle e chiarimenti. La guida riporta anche la parte della Circolare illustrativa del 10 aprile 1997 n.65 dedicata ai laterizi, nonché un'appendice sul fenomeno terremoto in Italia, con istruzioni in caso di sisma. Le costruzioni in laterizio in generale sono regolate dal decreto ministeriale del 20 novembre 1987.

Building in an earthquake-prone area

The Consorzio Alveolater® (Alveolater consortium) recently published Building with Bricks in a Seismic Area, *a clear and concise guide that hits all the essential points made in a ministerial decree of the 16th of January 1996, that says it all with regard to constructions in seismic areas through drawings, tables and explanations. The guide also reprints part of the Illustrative Circular of the 10th of April 1997, no. 65, dedicated to brick constructions, as well as an appendix on the earthquake phenomenon in Italy, with instructions on what to do in case of a quake. The Consorzio Alveolater® is the consortium of Italian producers of high thermal performance bricks.*



Consorzio Alveolater®
Viale Aldo Moro 16, 40127 Bologna
051 - 50.98.73 **F** 051 - 50.98.16
E-mail: alveolater@posta.alinet.it
http: //www.alinet.it/alveolater



Membrane impermeabilizzanti

Le membrane impermeabilizzanti, anche in caso di infiltrazioni d'acqua o errori di posa in opera del manto, garantiscono l'integrità della copertura. Cementegola® a questo riguardo propone tre prodotti: «Ardesiata», membrana a base di bitume distillato modificato con polimeri, con supporto in poliestere e finitura a scaglie di ardesia; «Sottotegola Bitumata», schermo impermeabile all'acqua composto da filamenti di polipropilene termosaldato impregnato di bitume; infine, «Sottotegola Eurofol», foglio in polietilene retinato e microforato, che fa passare il vapore acqueo e ostacola la formazione di condensa.

Waterproofing membranes

Waterproofing membranes, even in cases of water infiltration or errors in the laying procedure, guarantee the integrity of all roofing mantles. Cementegola® is offering three products that deal with this aspect of the roofing sector – «Ardesiata», a membrane with a base of bitumen modified with polymers, and a support in polyester and finish in slate scales; «Sottotegola Bitumata» (bitumened sub-roofing-tile), a waterproof shield made up of filaments of heat-welded polypropylene saturated with bitumen; and, lastly, «Sottotegola Eurofol» (Eurofol sub-roofing-tile), wired and micro-perforated polyethylene foil, which allows the transit of steam but stops the formation of condensate.

Cementegola® - Divisione della Braas Italia
Via Valle Pusteria 21, 39030 Chienes (Bolzano)
0474 - 56.00.00 **F** 0474 - 56.53.85



Avance

«Avance» è una nuova generazione di prodotti azzurri per l'isolamento termico in polistirene espanso estruso, di basso impatto ambientale. Tali prodotti derivano infatti da un procedimento che utilizza, quale espandente, l'anidride carbonica proveniente da fonti naturali o da processi produttivi esistenti, senza quindi creare ulteriori emissioni di anidride carbonica. I pannelli «Avance» contengono solamente aria nelle celle; questa soluzione, oltre ad anticipare l'orientamento delle normative che imporranno l'abolizione di prodotti potenzialmente dannosi per la fascia di ozono, garantisce isolamento termico costante nel tempo.

Avance

«Avance» is a new generation of blue products for thermal insulation in extruded polystyrene foam, which represents little or no threat to the environment. These products, in fact, stem from a procedure that makes use, as a foam, of carbon dioxide generated by natural sources or existing productive processes, hence without giving rise to further emissions of carbon dioxide. «Avance» panels have cells that contain nothing but air; this solution, in addition to anticipating the orientation of the regulations that will enforce the abolition of products that are potentially harmful to the ozone layer, guarantees constant thermal insulation over the long haul.

Dow Italia - Divisione prodotti per l'Edilizia
Via Patroclo 21, 20151 Milano
02 - 48.221 **F** 02 - 48.22.41.97
http: //www.dow.com/index2.html.
Numero Verde 167 - 844026



Modulbloc
Un grande formato e un nuovo sistema di posa: sono queste le caratteristiche salienti di «Modulbloc», blocco in calcestruzzo cellulare fabbricato nello stabilimento Ytong di St Savin (Francia), impiegabile nella costruzione di muri esterni e interni, portanti e non, e di basamenti di edifici di piccole e medie dimensioni. I blocchi, larghi 62,5 cm, alti 50 cm e disponibili in più spessori (20-25-30-36,5 cm), sono dotati di giunti millimetrici con incastro maschio-femmina e vengono posati a due a due con l'aiuto di una mini gru e di una pinza telecomandata.

Modulbloc
A large size and a new laying system are the primary selling points of «Modulbloc», a cellular concrete block that is manufactured in the Ytong plant in St Savin, France. It is used in the construction of both indoor and outdoor walls, bearing and non-bearing walls and the basements of buildings of either small or medium dimensions. The blocks, 62.5 cm wide, 50 cm high and available in several thicknesses (20-25-30-36.5 cm), come equipped with joints measuring but a few millimeters, with a groove and tongue joint, and are laid, two by wo, with the help of a mini crane and remote-controlled pincers.

Ytong
Via Tiarini 22, 40129 Bologna
☎ 051 - 37.91.71 **F** 051 - 35.96.01



Silex
Strada dei Gessi 10, 47031 Gualdicciolo (Repubblica San Marino)
☎ 0549 - 99.96.61 **F** 0549 - 99.96.70
Numero Verde 167 - 019960

Firex
Pannello sandwich disponibile in formati modulari (passo 1150 mm) e lunghezze a misura, facilmente sagomabile al momento dell'installazione, «Firex» possiede caratteristiche di resistenza termica incrementata che ne fanno un valido sistema tagliafuoco (REI 120). Si presenta come una lastra monolitica composta da due lamiere esterne in acciaio zincato e/o preverniciate, protette internamente con miscele di inerti e leganti, e da un cuore in espanso rigido poliuretanico (schiumato "a pioggia", esente da CFC), a elevata autoestinguenza che funge da isolante. Si ottengono pareti molto resistenti anche dal punto di vista meccanico.

Firex
A sandwich panel that comes in modular sizes (width: 1150 mm) and lengths made to order, and is easy to shape at the moment of installation, «Firex» possesses characteristics of incremented thermal resistance that have made it a sound fire-breaking system (REI 120). It figures as a monolithic sheet comprising a pair of exterior plates in galvanized and/or pre-painted steel, protected on the inside with mixtures of aggregate and binders, not to speak of a core in rigid polyurethane foam (foamed with the 'rainfall' method and free of CFCs), with high self-extinguishing powers, that acts as an insulator. You get walls that can fend off attacks by anything, even stresses of a mechanical origin.



Rame per l'edilizia
Il rame trova largo impiego in molte applicazioni architettoniche perché offre numerosi vantaggi: resiste agli agenti atmosferici senza essere attaccato dai composti inquinanti presenti nell'atmosfera, si installa facilmente piegandosi a qualsiasi forma o pendenza, è leggero, non ha bisogno di manutenzione e, per finire, acquista col tempo una patina molto apprezzata. Europa Metalli fornisce nastri e lastre di rame DHP (deossidato al fosforo, con grado di purezza 99,9%), in spessori da 0,5 a 1,5 mm, in larghezze da 200 a 1000 mm, per tutti i settori della lattoneria edile.

Copper for building purposes
Copper has always been widely used for many architectural applications because it sloughs off atmospheric agents and is impervious to contaminating compounds present in the atmosphere. It's easy to install, bending into any shape or slope the user wants. It's light in weight, needs absolutely no maintenance and, as if that were not enough, acquires a delightful patina, with the passage of time, that is very popular everywhere. Europa Metalli supplies rolls and sheets of DHP copper, in thicknesses ranging from 0.5 to 1.5 mm, and from 200 to 1000 mm in widths for all the building sheet metal sectors.

Europa Metalli - Divisione Laminati
Centro Direzionale Milanofiori, Strada 4, Palaz. A2 20090 Assago (Milano)
☎ 02 - 57.55.31 **F** 02 - 57.50.08.47 **Tlx** 571598

Guida all'ISO 9002
Costituita nel 1991, ATECAP, Associazione Tecnico-Economica per il Calcestruzzo Preconfezionato, riunisce come soci ordinari i produttori italiani di calcestruzzo (attualmente 230 aziende con 850 impianti) e come soci aggregati enti, società e tecnici.
L'organo ufficiale dell'Associazione è *In Concreto*, un periodico che ha aperto il dialogo anche ai progettisti interessati alle qualità del calcestruzzo e alla durabilità delle opere. Il n. 21 della rivista contiene *QC 9002 ATECAP*, una guida per la certificazione del Sistema Qualità secondo la norma UNI EN ISO 9002.

Guide to ISO 9002
Formed in 1991, ATECAP, the Technic-Economic Association for Pre-packaged Concrete, brings together as ordinary members Italian producers of concrete (230 companies, at present, with 850 plants) and, as aggregate members, bodies, companies and engineers. The official organ of the Association is In Concreto, *a periodical that has gotten a dialogue going with designers interested in probing the qualities of concrete and the durability of works made of this material. Issue no. 21 of the magazine features* QC 9002 ATECAP, *an applicatory guide to the certification of the Quality System according to the ISO 9002 regulation.*



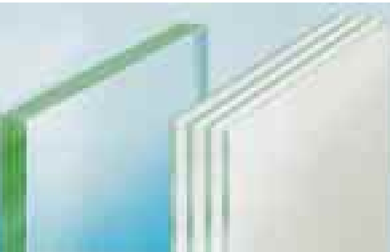
ATECAP - Associazione tecnico-Economica del Calcestruzzo Preconfezionato
Via dei Granai di Nerva 63, 00142 Roma
☎ 06 - 51.91.059 **F** 06 - 51.90.724
E-mail: atecap@atecap.it

Pyrostop® - Pyrodur®
La trasparenza è un principio importante nell'architettura moderna. Flachglas ha sviluppato vetri speciali che soddisfano le richieste più difficili, per esempio la resistenza al fuoco. Il primo vetro antifuoco Flachglas è stato «Pyrostop®», classe REI, messo a punto una decina di anni fa, poi è venuto «Pyrodur®», classe RE. Essi trovano molteplici settori di utilizzo (porte, pannelli, facciate, tetti…), dimostrandosi sempre affidabili e sicuri. I due prodotti rispondono ai requisiti richiesti dalle varie norme europee (DIN 4102, UNI 9723 ecc.), secondo le quali un vetro antifuoco appartiene a due categorie: rientra in classe RE se protegge per un determinato periodo di tempo (per esempio, 30 o 120 minuti) da fumo e fuoco; sarà una vetrata classe REI se fornisce anche un adeguato riparo al calore, garantendo isolamento termico e protezione da raggi di temperatura letale. «Pyrostop®» e «Pyrodur®» sono composti da più lastre di vetro float extrachiaro con interposti vari strati invisibili di materiale coibente, che assorbe il calore sprigionato dall'incendio e, alla temperatura di 120 °C, si gonfia leggermente; gli strati diventano schiumosi e fanno corpo unico con il vetro. «Pyrostop®» e «Pyrodur®» si combinano in vetrate multifunzionali per prestazioni di vario tipo.



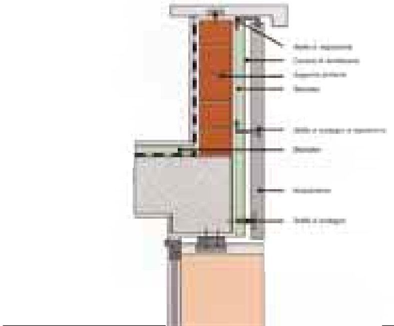
Pilkington Siv
Via delle Industrie 46, 30175 Porto Marghera (VE)
☎ 041 - 53.34.911 **F** 041 - 53.17.687
Centro Direzionale Colleoni
Palazzo Pegaso 3, 20041 Agrate Brianza (Milano)
☎ 039 - 68.73.61 **F** 039 - 60.58.060

Pyrostop® - Pyrodur®
Transparency is an important principle to adhere to in modern architecture. Flachglas has developed special glass panels that satisfy the most challenging requirements, such as resistance to fire, for example. Flachglas's first fire-fighting glass panel was «Pyrostop®», class REI, developed a dozen years ago, after which came «Pyrodur®», class RE. These products find application in a large number of different sectors (doors, panels, curtain walls, rooves...), invariably proving to be reliable and secure. The two products respond to the requisites called for by the various European regulations (DIN 4102, UNI 9723 etc), according to which an anti-fire glass element belongs to two categories. It falls into class RE, if it provides protection for a certain period of time (30 or 120 minutes, for example) from smoke and fire. It's a class REI glazing if it supplies adequate protection from heat, guaranteeing thermal insulation and protection from rays characterized by a lethal temperature. «Pyrostop®» and «Pyrodur®» are made up of several sheets of extra-clear float glass, separated by various invisible layers of insulating material, which absorbs the heat released by a fire and swells slightly at a temperature of 120 °C. The layers turn into foam and become one with the glass. «Pyrostop®» and «Pyrodur®» combine in multifunctional glazings for various types of performance.







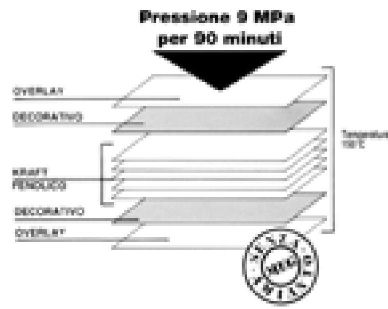


Ambrotecno Italia
Via G. Carducci 7, 50053 Empoli (Firenze)
☎ 0571 - 72.453 **F** 0571 - 72.089
E-mail: info@ambrotecno.it
http: //www.ambrotecno.it

Styrodur® per le pareti ventilate
Ambrotecno distribuisce in Italia «Styrodur®» ed è parte di un gruppo che opera nell'isolamento termoacustico a tutto campo. «Styrodur®» è un polistirene espanso estruso colorato in verde, prodotto da Basf, fornito in lastre di vari spessori e configurazioni, impiegato in diversi settori, non ultimo la parete ventilata, una tecnica di isolamento che agisce sull'esterno dell'edificio. Questa applicazione richiede al materiale isolante superficie liscia, compattezza, buona resistenza a compressione, ma soprattutto basso assorbimento d'acqua, tutti requisiti propri delle lastre «Styrodur®».

Styrodur® for ventilated walls
Ambrotecno distributes «Styrodur®» in Italy and is part of a group that operates in the area of thermo-acoustical insulation in all fields. «Styrodur®» is an extruded foamed polystyrene, dyed green, produced by Basf, supplied in sheets of various thicknesses and configurations, and used in various sectors, not least of which is ventilated walls, an insulating technique that acts on the outside of a building. This application calls for insulating material with a smooth surface, compactness and excellent resistance to compression stresses but, above all, a low level of water absorption – all requisites that are prime features of «Styrodur®» sheets.







Baticim
Prodotto dalla francese Ciments Calcia (tel+33-1-34.77.78.00, fax +33-1-34.78.67.21), una delle società di Italcementi Group, «Baticim» è un nuovo cemento per molteplici applicazioni. Si tratta di una calce idraulica artificiale arricchita di un additivo che trattiene l'aria e che (a differenza delle calci artificiali classiche) conferisce alle malte untuosità, morbidezza, scarso trasudamento, facile messa in opera, forte coesione e ottima resistenza. Si impiega con tutti i tipi di muratura (blocchi di calcestruzzo, mattoni, pietre ecc.), negli intonaci e nella posa di piastrelle e tegole.

Baticim
Produced by the French company Ciments Calcia (tel +33-1-34.77.78.00, fax +33-1-34.78.67.21), a member of the Italcementi Group, «Baticim» is a new cement that's just right for a wide range of applications. An artificial hydraulic lime, it is enriched by an additive that holds air in and (as opposed to classic artificial limes) makes mortars oily and soft, with a negligible inclination to sweat, easy to apply, and characterized by solid cohesion and first-class resistance. It is used in masonry of all types (blocks of concrete, bricks, stone etc), as well as plasters and for laying tiles and roofing tiles.



Italcementi Group
Via G. Camozzi 124, 24121 Bergamo
☎ 035 - 39.61.11 **F** 035 - 24.49.05 **Tlx** 300123

MEG - Material Exterior Grade
Laminato ad alta pressione per esterno, «MEG» è un pannello decorativo, autoportante, resistente agli agenti atmosferici, costituito da fibre cellulosiche impregnate di resine termoindurenti all'interno e dalle medesime fibre, decorate e impregnate da resine di natura prevalentemente aminoplastica, all'esterno. Il pannello così formato viene sottoposto all'azione combinata di pressione (9 MPa per 90 minuti) e calore (temperatura 150 °C) che dà origine, in apposite presse, alla policondensazione delle resine. Disponibile in 32 varianti tra colori e decorazioni (anche su richiesta), maneggevole, facile da lavorare (si sega, fora, fresa…), resistente a colpi, urti, abrasioni e graffi, antistatico, «MEG» ha molteplici impieghi, anche nelle facciate ventilate, in quanto non teme umidità, gelo, grandine, luce, raggi UV… e tutti gli agenti cui sono sottoposti i paramenti di facciata di un edificio. I pannelli non contengono amianto. «MEG» viene fornito nei formati: 305x130 cm e 420x161 cm, negli spessori 4-6-8-10 mm (con entrambe le facce decorate) o 2-3 mm (per pannelli sandwich con una sola faccia decorata). L'illustrazione si riferisce allo stabilimento Alessi a Crusinallo, completamente rivestito con «MEG» su progetto di Alessandro Mendini.

MEG - Material Exterior Grade
A high-pressure laminate for outdoor applications, «MEG» is a decorative, free-standing panel that is impervious to atmospheric agents, being made up of cellulose fibers that are saturated with heat-hardening resins on the inside and the same fibers, decorated and saturated with resins of a prevalently aminoplastic nature, on the outside. The panel, so constituted, is subjected to a combined action of pressure and heat which gives rise, in the proper presses, to polycondensation of the resins. Available in 32 variants of shades and decorations, manageable, easy to work, resistant to blows, impacts, abrasions and scratches and antistatic, «MEG» has a great many uses, even in ventilated curtain walls, as it remains unaffected by humidity, frost, hail, light, UV rays... and all the agents that surfaces of building curtain walls are exposed to. Panels contain no asbestos. «MEG» is supplied in sizes 305x130 cm and 420x161 cm and in thicknesses of 4-6-8-10 mm (with decorations on both sides) or 2-3 mm (for sandwich panels with decorations on only one side). The illustration is of the Alessi plant in Crusinallo, completely faced with «MEG» on a design by Alessandro Mendini.

Abet Laminati
Viale Industria 21, 12042 Bra (Cuneo)
☎ 0172 - 41.91.11 **F** 0172 - 43.15.71 **Tlx** 210656



Unibloc
Loc. Bellavista 25, 53036 Poggibonsi (Siena)
☎ 0577 - 97.90.48 **F** 0577 - 97.93.94

Blocchi per murature facciavista
Il crescente successo dei blocchi vibrocompressi in calcestruzzo risiede nel fatto che in un unico prodotto si trovano riunite caratteristiche tecniche (isolamento termico, resistenza al fuoco e alla compressione) e qualità estetiche insite nella natura stessa del manufatto. Siano semplici tamponamenti o materiali costruttivi a tutti gli effetti (anche in zone sismiche, con opportuni accorgimenti), i blocchi per murature facciavista Unibloc, colorati in pasta, lisci (come nella scuola qui illustrata realizzata con un tamponamento di blocchi facciavista spessore 12 cm) o splittati, sono un docile strumento nelle mani del progettista.

Blocks for architectural concrete walling
The growing success of vibro-compressed blocks of concrete lies in the fact that you find united, in only one, single product, technical characteristics such as thermal insulation and resistance to both fire and compression stresses, not to speak of aesthetic qualities intrinsic to the nature of the manufactured item itself. Whether simple curtain walls or building materials, to all intents and purposes (in seismic areas too, with the appropriate stratagems), blocks for architectural concrete walling, paste-dyed, smooth (as in the school illustrated here built with a curtain wall of architectural concrete blocks measuring 12 cm in thickness) or split, are a malleable tool in the hands of a designer.



E.s.PO. Ente Sviluppo Porfido
Via S. Antonio 25, 38041 Albiano (Trento)
☎ 0461 - 68.97.99 **F** 0461 - 68.90.99

Porfido del Trentino
Per composizione, struttura e per caratteristiche tecniche, il porfido è uno dei più importanti materiali da pavimentazione e rivestimento. In Trentino se ne estrae di ottima qualità, per essere trasformato in cubetti, piastrelle, lastre irregolari, cordoni, gradini… e, con successive lavorazioni, in materiale segato, semilucido, lucido e fiammato. Le sue caratteristiche intrinseche, i formati e le varietà cromatiche lo destinano ai più diversi impieghi. Qui è illustrato il River Side Centre a Brisbane (Australia), progetto Harry Seidler, un centro commerciale dove il porfido è stato utilizzato in cubetti e piastrelle.

Trentino porphyry
By virtue of its composition, structure and technical characteristics, porphyry is one of the most important flooring and facing materials we have. In Trentino, a material of optimal quality is quarried for transformation into cubes, tiles, irregular slabs, curbstones, binders, paving blocks for sidewalk borders, steps... and, through subsequent processing phases, into sawed, semi-glossy, glossy and iridescent material. Its innate characteristics, sizes and chromatic varieties make it suitable for the most widely varying uses. Illustrated here is the River Side Centre in Brisbane, Australia, designed by Harry Seidler, a commercial centre where porphyry was used in the form of cubes and tiles.

Edilizia per gli spazi pubblici *Building for public spaces*






Travi PAV - Solaio RAP

Il Sistema Applicativo «PAV» si avvale di speciali travi prefabbricate in cemento armato precompresso a "T" rovescio, di larghezza e altezza variabili, prodotte con macchine vibrofinitrici in continuo senza alcun impiego di casseforme. Le travi «PAV» sono una soluzione tecnico-costruttiva ideale per economicità, rapidità e prestazioni nella realizzazione di gallerie artificiali, impalcati per viadotti e capannoni industriali, come nell'esempio qui riportato: le Nuove Cantine Mezzocorona, progetto di Alberto Cecchetto con Gualtiero Azimonti. L'opera si caratterizza per la copertura a forma di pergola, circondata da una collina artificiale (più della metà della volumetria, circa 210 mila mc, rimarrà interrata), e per la perfetta simbiosi in cui vivono elementi strutturali di diversa natura: la trave metallica accompagnata al legno e all'alluminio. I solai digradanti sono realizzati con lastre alveolari «RAP», un sistema prefabbricato versatile come un getto in opera: con esso si ottengono solai di spessore ridotto, di elevata resistenza, con eccellente finitura dell'intradosso, di facile e rapida messa in opera.

PAV beams - RAP floor

The «PAV» applicatory system makes use of special prefabricated beams in pre-compressed reinforced concrete, shaped like the letter "T" turned upside down. «PAV» beams constitute a technical-constructive solution that is ideal for responding to the toughest challenge, thanks to their cheapness, rapidity and top performance in building artificial tunnels and scaffolding for industrial sheds, as in the example shown here – the Nuove Cantine Mezzocorona (a winery), designed by Alberto Cecchetto with Gualtiero Azimonti. The work is characterized by a roof in the form of an arbour, surrounded by an artificial hill (more than half of its volume of approximately 210 thousand cubic meters will remain underground) for perfect symbiosis, where structural elements of various kinds coexist in harmony with one another, the metal beam combining with wood and aluminum. Sloping floors are made of «RAP» honeycombed slabs, a versatile prefabricated system geared to on-the-spot casting. Achieved with this method are floors with a reduced thickness, high resistance, an intrados with an optimal finish and easy, rapid installation.

Gruppo Centro Nord
Via Mulino Vecchio, 28065 Cerano (Novara)
0321 - 72.68.73 **F** 0321 - 72.80.26

Calcestruzzi colorati

I calcestruzzi decorativi seducono gli architetti e i costruttori con la diversità dei loro trattamenti superficiali e delle loro tinte (qui se ne vede un piccolo esempio). Vengono utilizzati in tutti i tipi di edifici e nelle grandi opere (ponti, viadotti ecc.). In particolare, i colori dei calcestruzzi variano con la natura dei cementi, degli inerti e dei coloranti impiegati; la perfetta regolarità delle tinte dipende dall'accurato dosaggio degli elementi costituenti.

Colourful concrete

Decorative concrete is sweeping architects and builders off their feet through a startling variety of surface treatments and beguiling tones (shown here is a small example). They are used in buildings of all types as well as large-scale works (bridges, viaducts etc). The colours of different types of concrete, in particular, vary with the nature of the cements, aggregate and dyes used. Flawless uniformity of shades depends upon a careful batching of constituent elements.



Lafarge Bétons Granulats
5, Boulevard Louis Loucheur, BP 302
92214 Saint Cloud Cedex (Francia)
+33 - 1 - 49.11.40.00 **F** +33 - 1 - 49.11.42.96



Unitecta Italiana
Via Martelli 8, 20080 Zibido S. Giacomo (Milano)
02 - 90.02.31 **F** 02 - 90.00.30.82

Betonlack®

Studiato per la protezione delle superfici in calcestruzzo e in metallo, «Betonlack®» è uno smalto polivalente, acrilico a solvente, impermeabile ai gas e alle piogge acide. In virtù delle ottime possibilità di ancoraggio conferitegli dalla resina acrilica, «Betonlack®» si presta a proteggere lamiere zincate e superfici in leghe leggere, senza dover applicare mani di fondo. È insensibile all'alcalinità dei supporti cementizi e resiste ai raggi UV; mantiene inalterate le sue caratteristiche anche in ambienti molto aggressivi, proteggendo il calcestruzzo dalla carbonatazione, una delle più frequenti cause di degrado.

Betonlack®

Researched for the protection of all outdoor surfaces, whether in concrete or metal, «Betonlack®» is a polyvalent, solvent-acrylic enamel that's impervious to gasses and acid rain. By virtue of the optimal potential for anchorage given it by acrylic resin, «Betonlack®» lends itself to protecting galvanized steel plates and surfaces in light alloys, without obligating the user to apply priming coats. Insensitive to the alkalinity of concrete supports and immune to UV rays, the item keeps its characteristics pristinely intact even in aggressive environments, while protecting the concrete from carbonation, one of the most frequent causes of degradation.



Floor Gres Ceramiche- Florim Ceramiche
Via Canaletto 24, 41042 Fiorano Modenese (MO)
0536 - 84.01.11 **F** 0536 - 84.47.50
E-mail: floorgres@sirnet.it **http:**
//www.sirnet.it/floorgres/htm

Spazi

Appartenente alla linea di piastrelle in gres fine porcellanato «Colormassa», la serie «Spazi» ripercorre la storia del mattone rosso e del klinker trafilato riproponendone parzialmente gli effetti e perfezionandone le caratteristiche in relazione all'uso. L'inalterabilità agli sbalzi termici, al gelo, agli agenti macchianti, l'elevata resistenza meccanica e la superficie antiscivolamento fanno di «Spazi» (12,5x25 cm, spessore 8 mm) un prodotto ideale per le pavimentazioni esterne, anche di ambito urbano. Effetti superficiali e colori (bianco, beige, grigio e mattone) sono frutto di tecniche di miscelazione delle polveri dell'impasto.

Spazi

A member of the «Colormassa» line of tiles in fine porcelain stoneware, the «Spazi» (spaces) series runs back over the history of red brick and extruded klinker, partially reoffering effects and improving on their characteristics in relation to the way in which they are used. Their inability to be affected by swings in the temperature, freezes and staining agents as well as their high resistance to mechanical stresses and anti-skid surface have made «Spazi» (12.5x25 cm, thickness: 8 mm) a product that has it all for creating superb outdoor flooring, even in an urban setting. Surface effects and colours are the fruit of blending techniques applied to powders in the mixture.



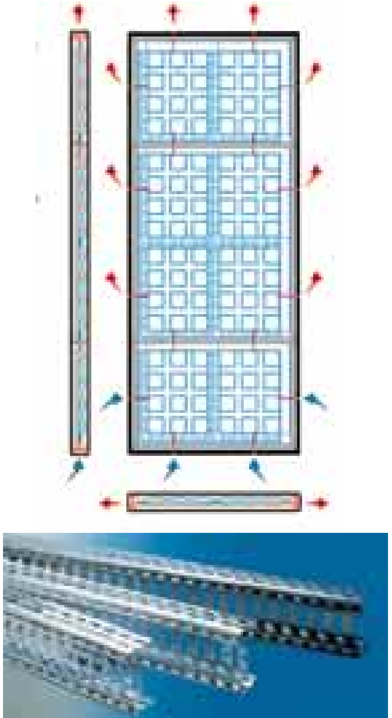
Travi in legno lamellare

Le travi lamellari Holzbau sono prodotte con tavole di legno di abete rosso incollate a freddo con resine sintetiche. Il giunto a pettine, l'incollaggio e la confezione su misura rendono possibili impieghi spettacolari, come testimonia il Palasport *(foto)* di Casalecchio di Reno (Bologna), la più grande struttura spaziale in legno lamellare realizzata in Europa per un impianto sportivo (120x80 m). L'orditura della struttura principale è costituita da un maglia triangolare di aste curvate in legno lamellare (sezione 14,5x120 cm), collegate da cilindri in acciaio. Il piano di imposta è a 15 m di altezza e la quota massima al colmo supera i 30 m.

Beams in laminar wood

Holzbau laminar beams can be used in spectacular applications, as attested to by Palasport in Casalecchio di Reno (Bologna), the largest spatial structure in laminar wood ever put up in Europe for a sport installation (120x80 meters). The frame of the principal structure is made up of a triangular mesh of curved rods in laminar wood (cross-section: 14.5x120 cm), linked to one another by steel cylinders.

Holzbau
Zona Industriale 12, 39042 Bressanone (Bolzano)
0472 - 83.16.66 **F** 0472 - 83.37.50

Eco-Ventilato

Il pannello «Eco-Ventilato» rappresenta una vantaggiosa soluzione per realizzare facciate ventilate totalmente prefabbricate. Infatti, la parte muraria interna, lo strato di isolante termico, la camera d'aria e la finitura interna a base cementizia sono sintetizzate in un unico elemento. Esso garantisce una prestazione assolutamente nuova: la ventilazione interna per mezzo di un sistema a vasi comunicanti. Speciali ed esclusive asole a finestra contenute nella parte centrale dell'isolante e del telaio d'armatura consentono la circolazione dell'aria interna al pannello, con doppia funzione anticondensa e isolante. Si risolvono così problemi sia termici sia igrometrici, offrendo inoltre garanzie di isolamento acustico e di resistenza al fuoco. L'armatura è costituita da un sistema a telaio ad aderenza migliorata, che può essere integrato opportunamente con reti elettrosaldate e tondini in acciaio per aumentare l'inerzia del pannello e quindi ridurne le flessioni nei manufatti di grandi dimensioni.

Eco-Ventilato

The «Eco-Ventilato» panel represents an advantageous solution for the creation of totally prefabricated ventilated curtain walls. The interior masonry section, in fact, a layer of thermal insulating material, air chamber and cement-based interior finish are synthesized into a single element. All of which guarantees mint-new performance – interior ventilation by means of a system of communicating vessels. Special and exclusive window-type slots situated in the central part of the insulator and reinforcement frame make possible the circulation of air inside the panel, with a dual anti-condensate and insulating function. That's how problems, both thermal and hygrometric, are solved while offering, moreover, guarantees of acoustical insulation and resistance to fire. Reinforcement consists of a system with a frame featuring improved adherence, which can be integrated with electro-welded networks and steel rods to increase the inertia of the panel and hence reduce bending stresses in panels characterized by large dimensions.

B.S. Italia® - Gruppo Styl-Comp
Via Stezzano, 16, 24050 Zanica (Bergamo)
035 - 67.17.46 **F** 035 - 67.22.65



Colt International
Via alle Brughette 1a, CH-6918 Figino (Svizzera)
+41 - 91- 99.52.050 **F** +41-91-99.51.609

Solarfin

Il sistema a lamelle «Solarfin» si applica a facciate, lucernari e strutture vetrate per regolare l'irraggiamento solare diretto e quindi evitare il surriscaldamento estivo e sfruttare al meglio il calore solare nella stagione invernale. Le lamelle, fisse o mobili, sono realizzate con estrusi di alluminio (anodizzato, con eventuale strato granulato di colore, gamma RAL), disponibili in dimensioni e sezioni di profilo diverse, e vengono adattate all'edificio mediante adeguati sostegni. Le lamelle possono essere regolate automaticamente in relazione a tempo, giorno, eclittica e intensità di irraggiamento mediante il sistema «CCS 2000».

Solarfin

The «Solarfin» blade system is applied to curtain walls, skylights and glazed structures to govern the amount of direct solar radiation buildings are exposed to, thus avoiding overheating in the summer and making the most of solar heat during the winter season. The blades are made of aluminum extrusions, which come in several dimensions and profile cross-sections, and are adapted to the structure of the building with the proper supports. The laminae can adjust themselves automatically in relation to the time of day and the intensity of solar radiation, through the «CCS 2000» system.






Rex Ceramiche Artistiche - Florim Ceramiche
Via Viazza 30, Casella Postale 72
41042 Fiorano Modenese (Modena)
0536 - 86.15.11 **F** 0536 - 84.56.07/84.40.22

Châteaux de la Loire

Monocottura ingeliva in pasta bianca cotta a 1200 °C, la serie «Châteaux de la Loire» è un'interpretazione ceramica delle pietre calcaree utilizzate nei pavimenti dei castelli della Loira. Le piastrelle «Châteaux de la Loire» hanno bordi irregolari e sono tutte diverse l'una dall'altra. La superficie goffrata antiscivolo e le ottime caratteristiche tecniche le rendono idonee all'edilizia commerciale. Qui è raffigurata la pavimentazione della piscina dell'Hotel Carmel Forest a Monte Carmel, per la quale il progettista, Buki Zuker, ha scelto il colore Amboise. Disponibili sette formati, più i pezzi speciali.

Châteaux de la Loire

Frostproof single-fired in white paste fired at 1200 °C, the «Châteaux de la Loire» series is an interpretation, in ceramics, of limestone used in the flooring of castles on the Loire River. «Châteaux de la Loire» tiles are made intriguing by asymmetrical edges and are all, like snowflakes, totally different from one another. Their skid-proof embossed surfaces and optimal technical characteristics make them perfect for use in business buildings. Shown here is the flooring in the swimming pool area of the Hotel Carmel Forest in Mount Carmel, for which the designer, Buki Zuker, chose a shade dubbed Amboise (others available being Blois, Chaumont, Saumur and Villandry).

Wierertherm®

Il sistema di camini «Wierertherm®» ha come caratteristiche fondamentali la resistenza alla corrosione interna, la leggerezza del manufatto e la facilità di posa in opera in cantiere. Nella configurazione più semplice esso è costituito da un guscio interno (a contatto con i fumi) in acciaio inossidabile austenitico al nichel-cromo, da uno strato intermedio in materiale isolante (lana minerale basaltica ad alta densità) e da un guscio esterno al quale, oltre che la funzione protettiva e di contenimento, è affidata la valenza estetica del manufatto. Infatti, il sistema dispone di una ricca gamma di materiali, finiture e colorazioni, per realizzare camini ambientabili in qualsiasi contesto architettonico. Individuata la tipologia di camino più idonea all'impianto, il guscio esterno può essere realizzato in acciaio inossidabile (a superficie lucida o semilucida, ciascuna lasciata al naturale o elettrocolorata), in acciaio zincato a caldo (naturale o verniciato), in rame lasciato al naturale e in alluminio opportunamente trattato rifinito al naturale, preverniciato o elettrocolorato.

Wierertherm®

The «Wierertherm®» chimney system vaunts fundamental characteristics such as resistance to interior corrosion, lightness of the manufactured piece and the ease with which it can be executed in the building yard. In its simplest configuration, it is made up of an interior shell (that comes into contact with fumes and smoke) in nickel-chromium-plated austenitic stainless steel, an intermediate layer in an insulating material (high-density basaltic mineral wool) and an exterior shell which, in addition to its protective and case-good function, has the job of providing the item with a potent aesthetic valence. In fact, the system vaunts a rich spectrum of materials, finishes and colour schemes for the creation of chimneys that can fit it with any architectural setting whatsoever. When the typology of chimney best suited to the heating system has been decided upon, the outer shell can be made of stainless steel (with either a glossy or semi-glossy surface, each of which can be left in its natural state or electro-dyed), hot-galvanized steel (natural or varnished), copper left in its natural state and aluminum appropriately treated and finished in the natural state, pre-painted or electro-dyed.

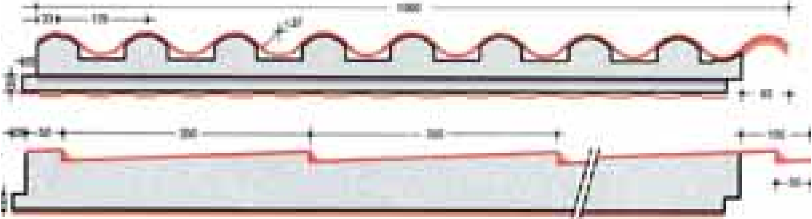
Camini Wierer®
Via del Perlar 24, 37135 Verona
045 - 82.85.111 **F** 045 - 82.85.222



Tecnologie trasparenti
La società Isoedil opera nel campo dei materiali termoplastici destinati alle applicazioni edilizie civili e industriali. Le architetture trasparenti (la galleria qui illustrata fa parte del Centro Commerciale La Francesca a Verdello, Bergamo) sono progettate e realizzate con l'impiego di elementi in policarbonato (PC) protetto ai raggi UV e in polimetilmetacrilato (PMMA), montati mediante sistemi strutturali brevettati (marchio Edilux®), formati da profili estrusi di alluminio. Si ottengono coperture trasparenti di svariate configurazioni e dimensioni.

Transparent technologies
Isoedil operates in the field of thermoplastic materials that are aimed at applications to both residential and industrial buildings. Transparent architectures (the arcade illustrated here forms part of the La Francesca Commercial Center in Verdello, Bergamo) were designed and executed through the use of elements in polycarbonate (PC), protected from UV rays, and in polymethylmetacrylate (PMMA), mounted by means of patented structural systems (Edilux® trademark), made up of extruded aluminum profiles. You get transparent rooves in variegated configurations and dimensions.

ISOEDIL
Via Baraccone 2, 24050 Mornico al Serio (BG)
035 - 84.46.86 **F** 035 - 84.46.81



Tegostil® Compact
Con «Tegostil® Compact» si può creare la copertura di un tetto impiegando un unico elemento, costituito da un pannello composto da una lastra metallica superiore, che riproduce la forma e l'aspetto estetico dei coppi, e da una lastra metallica grecata inferiore, tra le quali, mediante uno speciale incollaggio, viene applicata una coibentazione in polistirene espanso a cellule chiuse, progettata in modo da permettere la microventilazione del sistema. Il pannello è disponibile in moduli lunghi 1150-2200-2900-5350 mm; la lastra superiore può essere in rame naturale, alluminio o acciaio (trattati in rosso coppo o testa di moro); la faccia inferiore è in acciaio (bianco/grigio).

Tegostil® Compact
«Tegostil® Compact» can be used to create the covering of a roof by employing only one element, made up of a panel comprising an upper metal sheet, which reproduces the shape and aesthetic aspect of bent tiles, and a lower, fretted metal sheet, between which is applied, with a special gluing technique, a layer of insulation in polystyrene, designed in such a way as to make possible the micro-ventilation of the system. The panel comes in modules measuring 1150-2200-2900-5350 mm in length; the upper sheet is in natural copper, aluminum or steel. The lower side is in steel.

ZANOLETTI STRUTTURE
Via Leonardo da Vinci 285
20090 Trezzano s/N (Milano)
02 - 48.42.25.15 **F** 02 - 48.42.22.14





Finiture metalliche
La produzione di finiture superficiali per l'acciaio inossidabile e altri metalli è da più di 30 anni la peculiarità delle società appartenenti al Rimex Group, una compagnie industriale nata in Gran Bretagna nel 1959. I metalli Rimex hanno superfici a rilievo, goffrate, colorate, incise… e vengono impiegati nei più svariati contesti, anche in ambienti sottoposti ad agenti inquinanti aggressivi o a intenso traffico. I trattamenti superficiali accrescono la valenza estetica ma hanno soprattutto lo scopo di rendere i metalli più resistenti, non ultimo agli atti vandalici. Per esempio, la testurizzazione avviene mediante un processo di rullatura a freddo: l'acciaio viene passato attraverso rulli con motivi impressi a maschio e femmina che producono sulla superficie disegni (patterns) tridimensionali che aumentano lo spessore della sezione trasversale e quindi la rigidità del materiale. I metalli così trattati possono essere applicati a diversi supporti, senza problemi di formatura o saldatura. Qui si vedono alcune superfici goffrate e un loro utilizzo nella Waterloo International Station di Londra.

Metal finishes
The production of surface finishes for items made of stainless steel and other metals has been the outstanding specialty of companies that belong to the Rimex Group, an industrial complex that was born in Great Britain in 1959. Rimex metals have textured, embossed, coloured, etched surfaces... and are used in the most widely varying surroundings, even in those that are exposed to attacks by aggressive contaminating agents or heavy traffic. Surface treatments enhance the aesthetic valence of any item, but exist for the main purpose of making metals more resistant. For example, the texturing procedure goes into action through a cold rolling process. Steel is passed through male-and-female patterned rolls that produce three-dimensional patterns on the surface, which increase the cross sectional thickness and hence the rigidity of the material. Metals treated in this way can be applied to various supports without any forming or welding problems. Here we see a number of embossed surfaces and one of their applications at the Waterloo International Station in London.

RIMEX METALS - RIMEX GROUP
Aden Road, Ponders End, Enfield
Middlesex EN3 7SU (Regno Unito)
+44 - 181 - 80.40.633 **F** +44 - 181 - 80.47.275
http: //www.rimexmetals.com

Edilplax
Imbattibili nel rapporto qualità/prezzo, i pannelli per edilizia «Edilplax» hanno svariati campi di utilizzo. Ne esistono di vari tipi: Truciolare sottile, idrofugo, idrofugo e ignifugo; MDF casseforme, antisdrucciolo, sottile, light, idrofugo… , proposti in vari spessori e con caratteristiche fisico-meccaniche da scegliere in funzione dell'impiego. Qui è illustrato il tipo MDF Sottile Idrofugo (spessore 2,5-2,7-3-4-5,5 mm), da utilizzare per sottopavimenti, cartellonistica, casseri curvi.

Edilplax
Unbeatable in the quality/price department, «Edilplax» panels for the building trades boast a wide variety of fields of application. There are various types such as thin, waterproof and fireproof particle board; anti-slip, slender, lightweight and waterproof MDF, offered in various thicknesses and with physico-mechanical characteristics, to be chosen on the basis of use. Illustrated is the slim, waterproof MDF type (thickness: 2.5-2.7-3-4-5.5 mm), used for sub-flooring, placards and curved moulds.



FANTONI
33010 Osoppo (Udine)
0432 - 97.61 **F** 0432 - 98.60.67





BPB ITALIA
Via G. Carducci 125, 20099 Sesto S. Giovanni (MI)
02 - 26.27.31 **F** 02 - 26.27.34.00
http: //www.bpbitalia.it

Sistemi Integrati Placo
Particolarmente indicati per le ristrutturazioni, i Sistemi Integrati Placo (insieme a Rigips e Vic, uno dei marchi della multinazionale BPB) consentono di realizzare pareti divisorie, contropareti, controsoffitti, anche curvi (come nel caso qui illustrato, dove è stato applicato «Placo 30», uno stucco appositamente studiato per gli impieghi che non ammettono giunzioni visibili), con la massima rapidità e in tempi prevedibili. Le lastre in gesso rivestito, sostenute da un'armatura in acciaio zincato, possono alloggiare gli impianti (elettrico, idrico, climatizzazione), consentendo altresì una facile ispezionabilità.

Placo integrated systems
Highly recommended for restructuring jobs, Placo integrated systems – Placo, together with Rigips and Vic, is one of the trademarks of the BPB multinational – enable the user to create wall dividers, inner walls, false ceilings, even curved ones (as in the case illustrated here, where «Placo 30», a stucco researched for applications that don't allow joints to be visible), with lightning rapidity and in foreseeable times. Sheets in faced plaster, supported by reinforcement in galvanized steel, can accommodate electrical, water and air-conditioning systems, allowing the user to get at the hardest-to-reach corners with the greatest of ease.



Rivergrip®
Pensata per coperture a falde inclinate, anche con pendenza minima, «Rivergrip®» è una copertura metallica discontinua che sviluppa le esperienze maturate da Iscom con «Riverclack®», copertura a giunti drenanti per tetti piani. Il sistema «Rivergrip®» ha tra le sue peculiarità: il montaggio su staffe in nylon antifrizione, senza foratura delle lastre, per semplice pressione e in sede obbligata; la disponibilità di lastre nervate con sezione idraulica a grande portata e lunghezza corrispondente a quella della falda; la sovrapposizione laterale delle lastre con accoppiamento conico anticapillarità; infine, un nuovo profilo che assicura effetti estetici apprezzabili. La copertura realizzata con «Rivergrip®» si dimostrerà impermeabile, duratura (vengono impiegati metalli durevoli quali alluminio, rame, acciaio inox, Aluzinc, lamiera zincata preverniciata), resistente alle sollecitazioni per carichi negativi (depressione, venti eccezionali), pedonabile e bisognosa di poca manutenzione. Le lastre sono saldamente ancorate alla sottocopertura ma libere di dilatarsi senza creare rumorosità, ponti termici o galvanici; hanno una larghezza utile di 600 mm e le nervature sono alte 50 mm.

Rivergrip®
Conceived for inclined-pitch rooves, even with a minimal slope, «Rivergrip®» is an uneven metal roof that has been built on the experiences ripened by Iscom with «Riverclack®», a roof with draining joints for flat rooves. The «Rivergrip®» system numbers among its prime assets the pressure assembly on brackets in anti-friction nylon, without perforating the sheets; the availability of ribbed sheets with a hydraulic cross-section featuring a high flow rate and a length corresponding to that of the pitch; a side overlap of the sheets with anti-capillary conical coupling; lastly, a new profile that assures thrilling aesthetic effects. Rooves executed with «Rivergrip®» have proved to be waterproof, longlasting (durable metals like aluminum, copper, stainless steel, Aluzink and pre-painted galvanized steel plate), resistant to

ISCOM
Via Belvedere 78, Loc. Ospedaletto
37026 Pescantina (Verona)
045 - 77.32.177 **F** 045 - 77.32.970

Tikal
Versione rustica del gres porcellanato, «Tikal» viene proposto in tre formati (30x30 cm, 15x30 cm e 15x15 cm) e in cinque colori (Avorio, Antracite, Ruggine, Cotto e Verde). La superficie fortemente strutturata evidenza la caratteristica principale di questo prodotto: un'accentuata e voluta stonalizzazione, che valorizza l'effetto estetico delle superfici, anche di un solo colore. Le prestazioni sono adatte agli impieghi più gravosi, anche in spazi pubblici e commerciali.

Tikal
A rustic version of porcelain stoneware, «Tikal» is being offered in three sizes (30x30 cm, 15x30 cm and 15x15 cm) and five shades (Ivory, Coal Black, Rust, Fired Clay and Green). Its powerfully structured surface throws into bold relief the principal characteristic of this product – an emphatic and deliberate faded effect, that upgrades the aesthetic impact of surfaces, even those in only one colour. Performance is fully equal to handling the most challenging applications, even in public places and business areas.



GRUPPO CERAMICHE RICCHETTI
Via Radici in Piano 428, 41049 Sassuolo (Modena)
0536 - 86.51.11 **F** 0536 - 80.54.01 **Tlx** 510259



KERAKOLL
Via dell'Artigianato 9, 41049 Sassuolo (Modena)
0536 - 81.65.11 **F** 0536 - 80.02.02

Keracem®
Legante idraulico costituito da una miscela di cementi e additivi sintetici, «Keracem®» è studiato per massetti aderenti o galleggianti ad asciugamento rapido e ritiro compensato. Dopo solo 24 ore dalla stesura del massetto si possono posare piastrelle in ceramica, cotto, pietre naturali stabili senza pericolo di fessurazioni e dopo 5 giorni legno, resilienti, tessili o pietre naturali senza deformazioni o macchie deturpanti (il legante ha un'umidità inferiore al 2%). Dosaggi, impasto e applicazioni rispecchiano le caratteristiche metodologiche dei tradizionali massetti cementizi.

Keracem®
A hydraulic bonding agent comprising a mixture of cements and synthetic additives, «Keracem®» was researched for the creation of fast-drying adherent or floating floor rough whose shrinkage is compensated for. No more than 24 hours after the floor rough is spread, tiles in ceramics, fired clay or stable natural stone can be laid without fear of cracks and, and 5 days later, wood, resilients, fabrics or natural stone without deformations or disfiguring stains (the binder has a humidity content of less than 2 percent). Proportioning of ingredients, mixtures and applications mirror the methodological characteristics employed for traditional cement floor roughs.



C.S. ITALIA - C/S GROUP
Via Trieste 38, 24060 Chiuduno (Bergamo)
035 - 83.94.35/6 **F** 035 - 83.94.37

Seismic
Pensato per giunti di dilatazione da 100 a 400 mm sul suolo, il coprigiunto antisismico «Seismic» trova applicazione nell'edilizia di grande portata (torri, ospedali, aeroporti ecc.). È costituito da una piastra centrale in alluminio poggiata su due profili, a loro volta coperti da fasce morbide in elastomero. Questo insieme è realizzato disponendo ogni 600 mm una serie di perni in acciaio inossidabile, fissati sotto la piastra in modo da garantire una ripartizione simmetrica dei movimenti del coprigiunto. Sono disponibili vari modelli, nonché diverse finiture per l'alluminio e più colori per la fasce in gomma.

Seismic
Dreamed up for joints that dilate from 100 to 400 mm on the ground, the «Seismic» anti-earthquake masking profile finds application in the large-scale building field (towers, hospitals, airports etc). It consists of a central plate in aluminum resting on a pair of profiles, covered, in turn, by soft elastomer strips. This complex is made by arranging, every 600 mm, a series of pins in stainless steel, anchored under the plate so as to guarantee a symmetrical division of the movements of the masking profile. Various models are available, not to speak of various finishes for aluminum and many colours for the segment in rubber.

Chioschi di vendita in Tecu®-Patina
Le lastre in rame «Tecu®-Patina», con patina verde ottenuta in fabbrica mediante uno speciale procedimento non inquinante, non smettono di sorprendere: rivestono tetti e superfici piegandosi alle più complesse geometrie, come nel caso di "newMetropolis", il museo recentemente realizzato ad Amsterdam su progetto di Renzo Piano Building Workshop, oppure si prestano alla realizzazione di piccoli manufatti, come i chioschi di vendita *(foto)*, su disegno di Paolo Giampietri, collocati in prossimità della Piazza dei Miracoli a Pisa.

Newsstands in Tecu®-Patina
«Tecu®-Patina» copper sheets, with a green patina, achieved in-factory by means of a special, non-contaminating procedure, boasts the kind of super-top performance that never fails to amaze. They clad rooves and surfaces, bending themselves into the most complex geometries, as in the case of "newMetropolis", a museum recently built in Amsterdam on a design by the Renzo Piano Building Workshop, or lend themselves to the production of small manufactured items, such as newsstands (photo) *on a design by Paolo Giampietri, located in the vicinity of Piazza dei Miracoli (Miracle Square) in Pisa.*



KM EUROPA METAL
Klosterstraße 29, Postfach 3320
D-49023 Osnabrück (Germania)
+49 - 541 - 32.14.332 **F** +49 - 541 - 32.14.030
http: //www;kme.de
KME ITALIA
Piazza Giulio Cesare 9, 20145 Milano
02 - 48.19.37.51 **F** 02 - 48.15.606



Celebration

A completamento della linea di controsoffitti metallici «Celebration», USG (leader mondiale nella fabbricazione di prodotti per le finiture d'interni) ha presentato una nuova serie di plafond in alluminio, robusti e facili da installare come gli altri prodotti della gamma. Declinati in quattro modelli (legati alle modalità di installazione), i nuovi controsoffitti in alluminio sopportano elevate variazioni di temperatura e umidità e quindi sono particolarmente adatti agli ambienti che richiedono condizioni igieniche sicure (aeroporti, scuole, ospedali, ristoranti…). Sono forniti in più colori (super bianco USG, rame specchio, oro, cromo o in colori a richiesta), nei tipi liscio e forato, in moduli da 600x600 mm.

Celebration

To complete their «Celebration» line of metal false ceilings, USG (a world leader in the manufacture of products for interior finishes) has presented a new series of decorated ceilings in aluminum that are sturdy and easy to install like the other products in the spectrum. Interpreted in four models (linked to installational procedures), the company's new false ceilings in aluminum tolerate wide variations in temperature and humidity, hence are eminently suited to surroundings that require fail-safe hygienic conditions (airports, schools, hospitals, restaurants...). They are supplied in several shades (USG super white, mirror copper, gold, chromium or others, by request), in smooth and perforated types and modules measuring 600x600 mm.



USG Italia
Via Avv. Ambrosoli 10/A, Località Millepini
20090 Rodano (Milano)
02 - 95.32.85.87 **F** 02 - 95.32.86.37



Isole

Le piastrelle in gres porcellanato della serie «Isole» hanno una superficie segnata da leggere venature che donano al materiale un aspetto vagamente rustico. Le piastrelle sono adatte all'uso residenziale come ai grandi progetti. Oltre il formato base, 30x30 cm, sono disponibili il gradino (30x30 cm, con zigrinatura antiscivolo), il battiscopa (8,4x30 cm) e l'angolare (15x30x3 cm), tutti proposti in colori ispirati ad alcune isole (Giglio, Lipari, Ponza, Elba, Ischia, Sardegna, Panarea e Capri). Rosoni (60x60 cm) e bordi decorati (15x30 cm, 15x15 cm) completano la gamma.

Isole

Tiles in porcelain stoneware from the «Isole» (islands) series feature a raw surface, marked by light veinings that lend the material a vaguely rustic flavour. «Isole» tiles are just as suitable for residential use as they are for large-scale projects. In addition to the basic size, 30x30 cm, available items include a step (30x30 cm, with skid-proof knurling), baseboard (8.4x30 cm) and corner (15x30x3 cm), all offered in colours that were inspired by a number of Italian islands (Giglio, Lipari, Ponza, Elba, Ischia, Sardegna, Panarea and Capri). Compositions with rosettes (60x60 cm) and decorated borders (15x30 cm, 15x15 cm) round out the range.

Flaviker
Via Croce 5/D, 41014 Castelvetro (Modena)
059 - 79.02.50 **F** 059 - 79.94.60 **Tlx** 510341



Motoscrigno

La gamma di prodotti Scrigno®, famosa per i controtelai per porte e finestre scorrevoli a scomparsa, ha ora un nuovo accessorio: il kit «Motoscrigno», un dispositivo che consente di rendere automatica l'apertura e la chiusura di una porta scorrevole a scomparsa ad anta singola. Il kit, installabile anche con porta già in opera, comprende, oltre al gruppo motore e alla relativa trasmissione, una pulsantiera di comando e un radar a raggi infrarossi di tipo passivo. Di dimensioni contenute, il gruppo motore viene fissato alla guida di scorrimento e sostituisce un tratto di circa 26 cm del traverso superiore.

Motoscrigno

Scrigno® has a new item to brag about: the «Motoscrigno» kit, a device that makes it possible to automate the opening and closing movements of a sliding retractable door with a single wing. The kit, which can be installed even with an already installed door, embraces, in addition to a motor unit and relative transmission, a control panel and passive type infra-red ray radar. Blessed with small dimensions, the motor unit is fastened to the tracks and takes the place of a stretch of upper crosspiece measuring approximately 26 cm.

Scrigno®
Via Casale 975, 47040 S. Martino e S. Ermete (RN)
0541 - 75.08.01 **F** 0541 - 75.87.44
E-mail: scrigno@scrigno.it **http:** //www.scrigno.it



Edilco Concrete

Le scale elicoidali «Edilco Concrete» sono manufatti prefabbricati costituiti da più elementi a forma di gradino (sono disponibili 11 tipologie), sovrapposti e solidarizzati in opera con armature metalliche e getto di sigillatura. Il loro diametro può variare da 120 a 300 cm. Qui è illustrata una scala del diametro di 120 cm, che si sviluppa su 5 rampe, per un'altezza complessiva di 15 metri. I gradini sono rivestiti in moquette, mentre la struttura è rifinita con lisciatura a gesso. Corrimano «Edilco» in acciaio cromato.

Edilco Concrete

«Edilco Concrete» spiral staircases are prefabricated items made up of several elements in the form of a step (which come in 11 typologies), overlapped and united during the installational phase with metal reinforcements and a sealing jet. Their diameter varies from 120 to 300 cm. Illustrated here is a staircase with a diameter of 120 cm, which extends over 5 flights of stairs to an overall height of 15 meters. Steps are covered with wall-to-wall carpeting, while the structure is finished with the plaster smoothing process. «Edilco» handrail in chromium-plated steel.

Edilco
Via Basso Acquar 111, 37135 Verona
045 - 80.69.078 **F** 045 - 59.46.37
E-mail: edilco@iol.it



Alphadecor

Finitura multicolore all'acqua per pareti interne, «Alphadecor» è un rivestimento da applicare a spruzzo, a base di legante acrilico e di chips colorati resistenti alla luce. Per le sue caratteristiche tecniche ed estetiche rappresenta una soluzione originale e innovativa adatta a molteplici applicazioni. L'effetto decorativo di «Alphadecor» può essere variato trattando la superficie spruzzata e asciutta con una leggera carteggiatura (carta n° 150-200): si ottiene così una superficie gradevolmente satinata, morbida al tatto e nel colore. La gamma cromatica prevede 25 tinte, lavabili, resistenti al graffio e all'usura.

Alphadecor

Multicolour water finish for interior walls, «Alphadecor», a coating that is sprayed on, has a base consisting of an acrylic binder and light-resistant coloured chips. It represents, thanks to its technical and aesthetic characteristics, an original and innovative solution that is just right for a wide range of applications. The decorative impact of «Alphadecor» can be varied by giving the surface, when sprayed and dried, a light sanding treatment with paper no. 150-200. You get a pleasingly silked surface, which is soft to the touch and chromatically easy on the eyes. Dyes number all of 25, are washable and scratch-resistant and won't wear.

Sikkens - Marchio della Akzo Nobel Coatings
Via B. Croce 9, 20090 Cesano Boscone (Milano)
02 - 48.60.54.13 **F** 02 - 48.60.53.39 **Tlx** 313587

Edilizia per gli spazi pubblici ***Building for public spaces***



Marazzi e l'architettura

La ceramica è divenuta una componente di molte grandi opere destinate all'industria, alle istituzioni, allo sport… talvolta dimostrandosi insostituibile là dove serve un materiale che sopporti quotidianamente il calpestio di milioni di passi. Marazzi ha sempre privilegiato la collaborazione con i progettisti, mettendo a disposizione non solo prodotti ma anche il proprio bagaglio di conoscenze tecniche, per contribuire a realizzare opere architettoniche degne di nota. Qui è illustrato il Lycee Tecnique "Arbez Carme" a Oyonnax (Francia)
.

Marazzi and architecture

Ceramics have become a key component of many of the big projects that are aimed at industry, institutions and sports... sometimes proving to be irreplaceable wherever there is a need for a material that can stand the gaff of millions of feet tramping over it every day. Marazzi has always given priority to a relationship of active collaboration with the world of designers, by putting at their disposal, not only products, but also a wealth of technical knowledge, to contribute to creating architectural works that are worthy of note. Illustrated here is the "Arbez Carme" Techical High School in Oyonnax in France, where Marazzi products have found a sound outlet for their talents.

Marazzi Ceramiche
Viale Regina Pacis 39, 41049 Sassuolo (Modena)
0536 - 86.01.11 **F** 0536 - 80.59.99
E-mail: info@marazzi.it **http:** //www.Marazzi.it



Optima

Conosciuto e apprezzato da tempo, «Optima» è un pavimento vinilico (in teli e piastrelle) che assicura resistenza, durabilità e igiene, requisiti indispensabili per l'impiego in edifici pubblici. Grazie alla costruzione rinforzata con poliuretano, «Optima» richiede solo una lucidatura a secco con la monospazzola, senza impiego di detergenti chimici (prerogativa non trascurabile ai fini della tutela dell'ambiente). I 24 colori disponibili, accompagnati dal servizio "Tarkett Logo" in grado di fornire piastrelle (max 150x250 cm) con disegni a richiesta, e la versione acustica danno al progettista la più ampia libertà di manovra.

Optima

Well-known and prized for decades, «Optima» is a vinyl floor (in rolls and tiles) that guarantees resistance, durability and hygiene, requisites that are indispensable for use in public buildings. Thanks to construction reinforced with polyurethane, «Optima» calls for nothing more than a dry polish job with a mono-brush, that has made the use of chemical detergents unnecessary. Available are 24 shades, accompanied by the "Tarket Logo" service, which is able to supply tiles (150x250 cm max) with designs, upon request, and a acoustical version that give the designer a completely free hand to do whatever he wishes.

Tarkett
Via Ruggero di Lauria 12/A, 20149 Milano
02 - 31.10.98 **F** 02 - 34.90.189

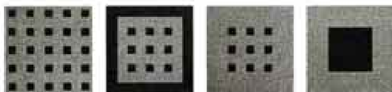
Tecsom Design: Cube

La collezione di quadrotte da pavimento «Tecsom Design» si compone di oltre 160 referenze, con motivi ispirati a diverse correnti artistiche moderne. Ogni disegno della collezione (qui è illustrato «Cube») viene applicato alle materie (bouclé, chiné, velluto) che meglio lo valorizzano. Inoltre, "Backing System", un esclusivo supporto ideato da Sommer, garantisce posa libera e facile, stabilità dimensionale e manutenzione agevolata. Il supporto sintetico non tessuto che fa da superficie di calpestio è tinto in massa.

Tecsom Design: Cube

The «Tecsom Design» collection of wall-to-wall carpet tiles consists of more than 160 references, with motifs inspired by various modern artistic movements. Every design in the collection (shown here is «Cube») is applied to the materials (bouclé, chiné and velvet) that have what it takes to make the most of them. "Backing System", moreover, an exclusive support dreamed up by Sommer, guarantees free and easy laying, dimensional stability and carefree maintenance. The synthetic non-woven support acts as a through-dyed tread surface.





Sommer
Via Enrico Fermi 2, Torre E1 - 4° Piano
20090 Noverasco di Opera (Milano)
02 - 57.60.71.21 **F** 02 - 57.60.71.41







Pareti scorrevoli ad alto isolamento acustico

Nell'edilizia pubblica, nel terziario e nei servizi, la suddivisione degli spazi polivalenti può essere validamente risolta con le pareti scorrevoli. Quelle prodotte da Estfeller, realizzate con le tecnologie più avanzate e di continuo migliorate per rispondere alle odierne normative, soddisfano qualsiasi esigenza di progettazione, grazie alla vasta disponibilità di modelli e finiture. Alla ricchezza di gamma si aggiunge un coefficiente di isolamento acustico che, grazie a particolari accorgimenti brevettati (guarnizioni isolanti, pannelli ancorati in modo flottante alla struttura ecc.), consente un abbattimento certificato di R'w=52 dB.

Sliding walls with a high acoustical insulation factor

In the public building, office-store-school and service sectors, the division of multipurpose spaces can be solved most effectively with sliding walls. The ones that are produced by Estfeller are executed with the most advanced technologies, undergoing continuous improvement to respond to today's regulations and satisfy any design need whatsoever, thanks to a vast range of models and finishes. Added to the richness of this spectrum is a an acoustical insulation coefficient that, thanks to unique patented devices (insulating trims, panels given a floating anchorage to the structure etc), makes it possible to deaden noise to a remarkable degree (R'w=52 dB).

Estfeller
Via Nazionale 64, 39040 Ora (Bolzano)
0471 - 81.00.89 **F** 0471 - 81.08.75

Artlite

Il vetro continua a giocare un ruolo chiave nell'architettura. Lo conferma «Artlite», un vetro nel quale uno dei lati presenta dei motivi decorativi permanenti, creati applicando uno smalto con i metodi della serigrafia. Le lastre vengono poi temprate a 600 °C, dando così al prodotto un alto grado di stabilità chimica e meccanica. Il processo di fabbricazione e la natura degli smalti usati assicurano la durabilità dei colori. «Artlite» è resistente agli agenti chimici come il vetro normale ma vanta un'accresciuta resistenza meccanica. I settori di impiego sono molteplici, anche in funzione dei motivi applicati, potendo spaziare dal disegno meramente decorativo ai logo aziendali, ai trattamenti superficiali che contribuiscono al controllo delle radiazioni solari nelle facciate a tutto vetro. Anche negli interni non mancano gli utilizzi, come suggeriscono le pareti curve traslucide illustrate in una delle foto (*sotto*) qui riprodotte.



Artlite

Glass is continuing to play a vital role in architecture. «Artlite» provides overwhelming proof of this in a glass panel, one of whose sides features a permanent decorative pattern, created by applying an enamel with the methods used in silkscreening. Sheets are then toughened at 600 °C, thus giving the product a high degree of chemical and mechanical stability. The manufacturing process and nature of the enamels used assure that colours will last – in their original intensity – virtually forever. «Artlite» sloughs off attacks by chemical agents the way standard glass does, but with the extra-added asset of increased mechanical resistance. Applicatory sectors number in the dozens, on the basis of the motifs applied, being able to handle anything from strictly decorative patterns to corporate logos to surface treatments that contribute much toward checking solar radiation in all-glass curtain walls. Interiors too come in for a great many uses, as suggested by the curving translucent walls shown in one of the photographs (left) reproduced here.

Glaverbel Italia
Via G. Compagnoni 1, 20129 Milano
02 - 74.91.071 **F** 02 - 73.81.380



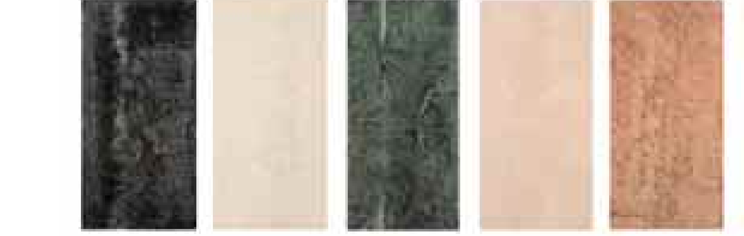
Marmireali

Marmi naturali oramai introvabili in natura rivivono nelle piastrelle della collezione «Marmireali», della quale sono qui illustrati i tipi «Princess Blue», tutto giocato sui toni del blu, e «St Denis», nel quale predomina il verde. Questi prodotti hanno caratteristiche tecniche eccezionali, tanto da essere garantiti per un secolo; sono offerti nel formato 40x40 cm con superficie levigata, corredati di listelli e tozzetti, e sono perfettamente abbinabili ai materiali della stessa e delle altre collezioni GranitiFiandre®.

Marmireali

Natural marbles that you can't find in nature any more, live again in tiles from the «Marmireali» (real marbles) collection shown here in shots of the «Princess Blue» model, all of whose effects are achieved in tones of blue, and «St Denis», in which green is the dominant shade. These products boast exceptional technical characteristics, that enable them to be supplied with a hundred-year guarantee. Offered in size 40x40 cm with a polished surface, they are accompanied by strips and small floor tiles and can be combined to stunning effect with materials from the same and other GranitiFiandre® collections.

GranitiFiandre®
Via Radici Nord 112, 42014 Castellarano (RE)
0536 - 81.96.11 **F** 0536 - 85.82.63 **Tlx** 511366



Kromos®

Prodotti con impasto Vero® Grès Porcellanato (un'esclusiva Vaccari), i materiali della serie «Kromos®» hanno caratteristiche ottico-estetiche che li rendono simili alle pietre naturali. Resistentissimi a qualsiasi attacco, possono essere impiegati sia in interni che esterni in qualsiasi condizione climatica. Sono disponibili in diversi formati (30x60 cm, 30x30 cm, 15x30 cm, 15x15 cm, 7,5x60 cm, 7,5x30 cm, 7,5x7,5 cm, spessore 8-9 mm), corredati di decorazioni e pezzi speciali per zoccolature e scale, in cinque colori (Idra, Milos, Skios, Musa, Keros), con superficie liscia (opaca) o levigata.

Kromos®

Produced with the Vero® Porcelain Stoneware mixture (a Vaccari exclusive), materials from the «Kromos®» series vaunt optical-aesthetic characteristics that make them similar to natural stone. Extremely resistant to attacks in any form, they can be used in exteriors subject to exposure to all climatic conditions. They come in various sizes (30x60 cm, 30x30 cm, 15x30 cm, 15x15 cm, 7.5x60 cm, 7.5x30 cm and 7.5x7.5 cm, thickness: 8-9 mm), accompanied by decorations and special pieces for baseboards and staircases in five hues, with a smooth (dull) or polished surface.

Ceramica Ligure Vaccari
Via Carlo Vaccari 47, Località Ponzano
19035 S. Stefano di Magra (La Spezia)
0187 - 63.71 **F** 0187 - 63.10.14 **Tlx** 270625
E-mail: cerlig@col.it

Granito Ceramico®

Il «Granito Ceramico®» Mirage viene ottenuto dalla fusione (a temperature che variano tra i 1220 e i 1260 °C) di minerali naturali in un corpo omogeneo durissimo a tutto spessore, realizzato senza impiego di smalti, sali o composti acidi o ammoniaci. È granigliato, venato nella massa e colorato con ossidi naturali. Le piastrelle «Quartz Crystal» (formato 40x40 cm), una delle collezioni di questa linea di prodotto, sono state impiegate negli edifici del Parlamento della Repubblica Ceka, restaurati su progetto di Jiri Sestàk. Il pavimento ceramico dà risalto a un cortile trasformato in atrio coperto.

Granito Ceramico®

Mirage's «GranitoCeramico®» (ceramic granite) is gotten by casting natural minerals (at temperatures ranging from 1220 to 1260 °C) in a granite-hard body characterized by homogeneity for its entire thickness, achieved without the use of enamels, salts or acid or ammonia compounds. It's grit, veined through and through and dyed with natural oxides. «Quartz Crystal» tiles (size 40x40 cm), one of the collections from this product line, was recently used in historic buildings forming the headquarters of the Parliament of the Czech Republic, restored on a design by Jiri Sestàk. The ceramic floor throws into bold relief a courtyard transformed into a covered atrium.



Mirage® Granito Ceramico
Via Giardini 449/A, 41026 Pavullo (Modena)
0536 - 29.611 **F** 0536 - 21.065 **Tlx** 522474
E-mail: infomir@mirage.it **http:** //www.mirage.it

I Conci

La serie «I Conci» propone pavimenti, scale, piani di lavoro, bordure in marmo e pietre naturali. Un impiego interessante riguarda la realizzazione di zoccoli decorati. Per questo specifico utilizzo sono disponibili elementi decorativi (formati da torello, bordura, listello, marmetta e zoccolo), già predisposti in moduli larghi 30 cm e alti 115-120 cm, secondo composizioni ottenute con diversi materiali e decori. Qui è raffigurato un modulo con torello, listello e zoccolo in Verde Guatemala, marmetta in Giallo Istria e bordura con decoro Bassorilievo Fiore.

I Conci

The «I Conci» series offers floors, staircases, work tops and friezes in marble and natural stone. An intriguing application involves the creation of decorated bands that connect floor and wall. Available for this specific application are decorative elements (rounded terminal elements, friezes, strips, 'marmetta' tiles and baseboards), made in modules measuring 30 cm in width and 115-120 cm in height, in accordance with compositions created with various materials and decors. Shown here is a module with a rounded terminal element, strip and baseboard in Guatemala Green, 'marmetta' in Istria Yellow and a frieze with a Bas-Relief Flower decor.



Idealmarmi Italia
Via Albertario 30, 61030 Bellocchi di Fano (Pesaro)
0721 - 85.51.40 **F** 0721 - 85.49.74



Granitogres

Ingelivo, antiusura, antiacido, antimacchia, «Granitogres» è la sintesi più attuale di un materiale ceramico – il gres fine porcellanato – ripensato alla luce di tecnologie innovative. «Granitogres» è disponibile in 9 formati standard (da 15x15 a 60x60 cm) e in formati ottenuti mediante taglio. Le piastrelle possono infatti essere tagliate, rettificate e bisellate, come i materiali naturali. Vengono impiegate nei più diversi contesti: qui è illustrata una pavimentazione nella Moschea Bateen di Abu Dhabi (UAE), realizzata con la serie «Granito 3» (40x40 cm, superficie naturale, colori Caracas, Madrid, Helsinki e Budapest).

Granitogres

Frostproof, wear-resistant, anti-acid and anti-stain, «Granitogres» is the latest synthesis of a ceramic material – fine porcelain stoneware – reconceived in the light of innovative technologies. «Granitogres» comes in 9 standard sizes (from 15x15 to 60x60 cm) and in sizes attained by cutting. These tiles can, in fact, be cut, ground and chamfered, as is done with natural materials. They are used in the most widely varying surroundings. Illustrated here is flooring (8 thousand square meters) laid in the Bateen Mosque at Abu Dhabi (UAE), created with the «Granito 3» series (40x40 cm, natural surface, in colours dubbed Caracas, Madrid, Helsinki and Budapest).

Ceramica Casalgrande-Padana
Via Statale 467 N. 73, 42013 Casalgrande (RE)
0522 - 99.01 **F** 0522 - 99.61.21 **Tlx** 530382
http: //www.pianeta.it/casalgrande-padana



Terzo Millennio

Nella gamma di prodotti in gres porcellanato Refin, le piastrelle della serie «Terzo Millennio» propongono scelte cromatiche pacate (i colori disponibili sono Nexus, Sirio, Orion ed Era), da ravvivare con inserti decorati, come quello qui illustrato. Formati: 30x30 cm, triangolo decorato, più alcuni pezzi speciali (angolare con torello 30x30 cm, gradino con torello 30x30 cm, battiscopa 8x30 cm, battiscala destro/sinistro).

Terzo Millenio

As part of Refin's spectrum of products in porcelain stoneware, tiles from the «Terzo Millenio» (Third Millenium) series are offering cool-as-a-cucumber shades (available are Nexus, Sirio, Orion and Era), which can be enlivened with decorated inlays, like the one illustrated here. Sizes: 30x30 cm, decorated triangle, in addition to a number of special pieces (corner with 30x30-cm rounded terminal element, step with 30x30-cm rounded terminal element, 8x30-cm baseboard and right/left baseboard).

Ceramiche refin
Via 1° Maggio 22, 42010 Salvaterra (RE)
0522 - 99.04.99 **F** 0522 - 84.92.70

Edilizia per gli spazi pubblici *Building for public spaces*



Gerflor - Gerflor Group
Via Olcenengo 28, 13100 Vercelli
0161 - 27.19.42 **F** 0161 - 27.19.45
http: //www.paginegialle.it/GERFLOR

Creation Wood

I pavimenti «Creation Wood» imitano il legno ma sono dei prodotti vinilici flessibili, facili da posare e molto resistenti, costituiti da uno strato di PVC trasparente, da un film decorato e da un supporto calandrato (spessore totale 2,5 mm, spessore di usura 0,70 mm), pressati ad alta temperatura. La suggestione è perfetta anche perché il prodotto viene fornito in un formato (listone 20x100 cm, con bordi smussati) consono al materiale di riferimento, di cui vengono riproposte alcune essenze (qui si vede un pavimento realizzato con i tipi Mizar e Sambor). Sono disponibili inserti di varie misure per realizzare decori a piacere.

Creation Wood

«Creation Wood» floors imitate wood but are actually flexible vinyl products that are easy to lay and highly resistant, being made up of a layer of transparent PVC, decorated film and a calendered support (total thickness: 2.5 mm, wear thickness: 0.70 mm), pressed together at a high temperature. The product is a dead ringer for the real thing, because it is supplied in a size (large strip: 20x100 cm, with beveled edges) in keeping with the reference material, several types of which are being offered again (shown here is a floor made of Mizar and Sambor types).



Vetrine e finiture interne in materiali pregiati

Astec, azienda specializzata nella lavorazione dei metalli (leghe di rame OT67, acciaio inox ecc.), ha contribuito alla realizzazione qui illustrata (Ristorante Magnosfera, Hotel Plaza, Mestre-Venezia, progetto Marco Orlandini e Walter Ziegler - Studio Open Project), una ristrutturazione che ha privilegiato l'uso di materiali esteticamente validi e durevoli. Astec ha realizzato le grandi vetrine e parte delle finiture interne, ricorrendo a un ampio uso dell'ottone brunito, un materiale che arricchisce l'immagine del locale e riduce al minimo gli interventi di manutenzione.

Glass fronts and interior finishes in fine materials

Astec, a company that specializes in the processing of metals (OT67 copper alloys, stainless steel etc), contributed to the project shown here (the Magnosfera Restaurant, Hotel Plaza, Mestre-Venice, design by Marco Orlandini and Walter Ziegler - Studio Open Project), a restructuring job that gave preference to the use of aesthetically sound and longlasting materials. Astec produced the big glass fronts and part of the interior finishes, having had recourse to a generous use of burnished brass, a material that has enriched the image of the premises immeasurably and reduced maintenance jobs to a bare minimum .



Astec
Via dell'Artigianato 30
31030 Dosson di Casier (Treviso)
0422 - 49.01.83 **F** 0422 - 38.31.20
E-mail: astec@astec.it **http:** //www.astec.it

SK 60 V.1 - Royal S 70.1

Tutti i profili delle facciate, del tetto e delle parti apribili di questa interessante struttura di vetro (Gründer- und Technologiezentrum, D-Rheinbach 1996, progetto Zacharias + Partner) rispondono ai requisiti del gruppo 1, di cui fanno parte i materiali di base altamente termoisolanti. L'adozione di profili classificati gruppo 1 comporta una significativa riduzione dei costi energetici. In questo edificio sono stati impiegati i sistemi Schüco: «SK 60 V.1», con sezione architettonica di 60 mm, per strutture in alluminio isolate termicamente a montanti e traversi; e «Royal S 70.1», un sistema universale per porte e finestre, con 70 mm di sezione. In corrispondenza del colmo del tetto e della caffetteria sono state utilizzate delle vetrate a celle solari fotovoltaiche, che creano un effetto ombra nelle zone sottostanti e al tempo stesso producono energia elettrica.



SK 60 V.1 - Royal S 70.1

All the profiles of the curtain walls, roof and openable parts of this intriguing glass structure (Gründer- und Technologiezentrum, D-Rheinbach 1996, design by Zacharias + Partner) respond to requisites of group 1, of which materials with a base vaunting a high heat-insulating factor form part. The adoption of requisites that have been classified group 1 has brought with it a formidable reduction in energy costs. Systems used in this building were Schüco's «SK 60 V.1», with a 60-mm face width, for high thermally insulated aluminum profile facades; and «Royal S 70.1», a universal system for high thermally insulated aluminum doors and windows, with a 70-mm frame depth. Put to use near the ridge of the roof and cafeteria were glazings made up of photovoltaic solar panels, which create an effect of shade in the areas underneath while producing electric energy at the same time.

Schüco International Italia
Via della provvidenza 141, 35030 Sarmeola (PD)
049 - 82.26.900 **F** 049 - 82.26.950
http: //www.Schueco.de



Berti
Via Triestina 163/B, 30030 Tessera-Venezia
041 - 54.15.355 **F** 041 - 54.15.611

Facciata strutturale Spring 175 SG

Per ristrutturare gli uffici della società Euromobil (Falzè di Piave, Treviso), il progettista Bruno Dal Col si è avvalso della facciata continua strutturale «Spring 175 SG» e di rivestimenti in lamiera di alluminio 30/10 verniciata, posati con la tecnica della facciata ventilata. Per le facciate piane sono stati utilizzati vetri trasparenti colorati temperati e serigrafati, curvi in corrispondenza dell'ingresso. La facciata è realizzata con cellula principale a doppio telaio e cellula secondaria portavetro composta da parti trasparenti e parti cieche (spandrel), all'interno delle quali sono stati montati coprifancoils in acciaio verniciato.

Spring 175 SG structural glazing

To refurbish the offices of the Euromobil company (Falzè di Piave, Treviso), architect Bruno Dal Col made use of the «Spring 175 SG» structural glazing system and claddings in varnished 30/10 aluminum plate, laid with the ventilated curtain wall technique. For flat curtain walls, use was made of toughened and silk-screened coloured transparent glazings, which were curved near the entrance. The curtain wall was made of a principal cell with a double frame and glass-bearing secondary cell comprising both transparent and blind parts (spandrels), on the inside of which were mounted fan-coil guards in varnished steel.



Freudenberg
Viale Monza 38, 20127 Milano
02 - 28.86.439 **F** 02 - 26.82.77.83

Noraplan plus

Pavimento in gomma (spessore 2,0 mm) con marcato disegno a granuli e superficie opaca, «Noraplan plus» è destinato principalmente alle aree a traffico forte. I granuli che mettono in evidenza il contrasto sono parte integrante del colore di base; l'effetto finale è di un pavimento omogeneo. Il prodotto viene fornito in rotoli (1,22x15 m) e in piastrelle (610x610 mm), idonee anche a pavimenti sopraelevati. Sono disponibili 16 colori standard, alcuni dei quali anche per pavimenti speciali (per esempio, statico dissipativo).

Noraplan plus

A floor in rubber (2.0 mm in thickness) with a marked design in granules and a dull surface, «Noraplan plus» is produced mainly for areas that are subject to heavy traffic. Granules that spotlight the above contrast form an integral part of the basic colour. The final effect is one of a homogeneous floor. The product is supplied in rolls (1.22x15 meters) and in tiles (610x610 mm), which work beautifully for raised floors as well. Available are 16 standard shades, a number of which are suitable for special floors (the dissipative static type, for example).





Portoni a libro
Ideali dove altre chiusure incontrano impedimenti dimensionali, i portoni a libro Hörmann si inseriscono facilmente in ogni tipo di architettura industriale e commerciale. Le ante, a superficie piena o parzialmente vetrata, consentono aperture con un'altezza massima di 5500 mm e larghezze sino a 14.000 mm e si impacchettano in vario modo, in funzione dell'installazione e delle dimensioni. Possono essere a parete semplice o doppia, con interposto uno strato di materiale isolante, e con superficie esterna grecata, liscia o goffrata. I portoni sono costruiti anche con profili in alluminio a taglio termico.

Folding entrance doors
Ideal for use wherever other closing solutions run into dimensional obstacles, Hörmann folding entrance doors fit easily into industrial and commercial architecture of all types. The doors, which have a solid or partially glazed surface, allow openings with a maximum height of 5500 mm and a maximum width of 14,000 mm and are packaged in various ways, on the basis of both installation and dimensions. They can be supplied with a single or double wall, with a layer of insulating material sandwiched in between them, and a fretted, smooth or embossed outdoor surface. Entrance doors are also constructed with aluminum thermal break profiles.

Hörmann Italia
P.O.Box 607, 38100 Trento
Sede Amm.: Via Filos 12, 38015 Lavis (Trento)
0461 - 24.01.01 **F** 0461 - 24.15.57

Murano Smalto Mosaic
Circa 21 milioni e mezzo di tessere in pasta di vetro di Murano, fornite e messe in opera da Sicis, hanno cambiato, nel corso degli ultimi mesi, il panorama sotterraneo di Roma. Utilizzando la tavolozza della linea «Murano Smalto Mosaic», artisti di fama internazionale hanno abbellito alcune stazioni della metropolitana romana. Tra gli artisti chiamati a questo progetto, denominato "Arte Metro Roma", c'erano Joe Tilson, Shu Takahashi, Beverly Pepper… e Bruno Ceccobelli, che ha operato alla Stazione Eur Fermi. Il suo mosaico *(sotto)* misura 13,30x1,90 m. Sicis ha fornito anche il resto dei rivestimenti parietali.

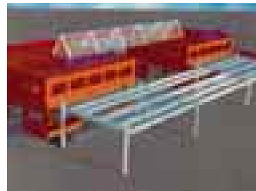


Murano Smalto Mosaic
Approximately 21 million and a half tesserae in Murano glass paste, supplied and laid by Sicis, have transformed, in the course of the past few months, the underground scenario of Rome. Making use of a palette from the «Murano Smalto Mosaic» (Murano mosaic enamel) line, artists of international renown have given a number of stations on the Roman subway a stunning aesthetic impact. Among the artists called upon to participate in the project, dubbed "Arte Metro Roma" (Rome subway art) were Joe Tilson, Shu Takahashi, Beverly Pepper...and Bruno Ceccobelli, who worked on the Eur Fermi station. His mosaic (left) *measures 13.30x1.90 meters. Sicis also supplied the rest of the wall facings.*

Sicis®
Via Manlio Monti 9/11, 48100 Ravenna
0544 - 45.13.40 **F** 0544 - 45.14.64







TegoPlus
Con «TegoPlus», profilo grecato in policarbonato coestruso componibile a incastro, si ottengono coperture continue senza giunzioni, sovrapposizioni e forature, grazie a un sistema di aggancio maschio-femmina. Il montaggio può avvenire dalla parte inferiore della copertura. La facilità di posa e la rapidità di fissaggio fanno di «TegoPlus» un sistema ideale per strutture leggere anche di carattere temporaneo (serre, pensiline, ripari per auto, tunnel…). Il materiale viene fornito in lastre larghe 200 mm e lunghe secondo necessità.

TegoPlus
With «TegoPlus», a fretted profile in co-extruded polycarbonate, which is combinable by means of a fixed joint, you get seamless roofing with no joints, overlaps and perforations, thanks to a groove-and-tongue connection system. Assembly can be done from the lower part of the roof. Laying ease and the rapidity with which the roof can be anchored make «TegoPlus» an ideal system for light structures, even those that are temporary in character (greenhouses, cantilever rooves or canopies, car shelters, tunnels...). The material is supplied in sheets that are 200 mm wide and as long as individual need requires.

Dott. Gallina - Industria Materie Plastiche
Strada Carignano 104, 10040 La Loggia (Torino)
011 - 96.28.177 **F** 011 - 96.28.361



Hidden Gate
Comodo e veloce, particolarmente adatto per sistemi di controllo accessi con lettori di prossimità, «Hidden Gate» è un varco con ante motorizzate in cristallo ad altezza variabile. La sua logica di gestione a microprocessori è programmabile e può essere interfacciata con sistemi di controllo preesistenti. «Hidden Gate» controlla l'accesso anche in posizione "normalmente aperta": in questo modo si viene a creare un 'corridoio' di passaggio che si chiude solo in caso di infrazione. La barriera viene prodotta in acciaio verniciato o inossidabile, oppure in materiali e colori più consoni alle esigenze progettuali.

Hidden Gate
Rapid and handy, and eminently suited to control systems that are accessed with nearby readers, «Hidden Gate» is an opening with motorized doors in plate glass with a variable height. Its micro-processor management rationale can be programmed and interfaced with pre-existing control systems. «Hidden Gate» controls access even in a "normally open" position. This is the way in which a 'corridor' of transit is created that closes only in the event of a break-in. The barrier is produced in varnished or stainless steel, or in materials and colours that are more compatible with design needs.

Italdis Industria
Piazza Loreto 27, 38015 Lavis (Trento)
0461 - 24.03.57 **F** 0461 - 24.65.23
Uff. Vend. Italia:
Via Parrocchia 12, 20050 Ronco Briantino (MI)
039 - 68.15.170 - 24.03.57 **F** 039 - 68.15.174

Linea Alu
I portoni sezionali in alluminio della linea «Alu» sono destinati principalmente agli usi commerciali, ma grazie alla loro versatilità si adattano ai più diversi contesti edilizi. Gli elementi modulari che li compongono possono essere vetrati, con pannelli in metacrilato, oppure ciechi. L'ampia gamma di finiture, la perfetta visibilità a due sensi (dall'interno e dall'esterno) e la praticità che ne ispira il progetto sono i punti di forza del prodotto. Tra gli accessori, è prevista anche la porta pedonale.

Alu line
Sectional entrance doors in aluminum from the «Alu» line are geared mainly to commercial uses but, thanks to their versatility, lend themselves to the most widely varying building environments. The modular elements it consists of can be glazed, with metacrylate panels, or blind. A broad spectrum of finishes, unobstructed visibility in both directions (from inside out and from outside in) and the practicalness that inspired the design are the prime selling points of the product. Among the accessories, there is also a pedestrian door.



Breda® Sistemi Industriali
Via Sequals 17/B
33097 Istrago di Spilimbergo (Pordenone)
0427- 50.040 **F** 0427 - 50.180
E-mail: breda@agemont.it **http:** //www.italpro.com/breda

Edilizia per gli spazi pubblici *Building for public spaces*



Vulcano
La serie «Vulcano» appartiene alla tipologia del porcellanato smaltato. Ogni piastrella appare come una lastra di pietra lavica, con cavità profonde e lucidissime, smaltate con vetri iridescenti, che contrastano con il resto della superficie strutturata. L'alternanza di lucido/opaco è governata da una casualità (attentamente programmata) che rende il prodotto molto simile a un materiale naturale. Dopo il formato 40x40 cm, viene ora proposto il 30x30 cm, disponibile nei colori: almond, grigio, bruno, verde, beige e azzurro-grigio. Pezzi speciali e tarsie decorate completano la gamma.

Vulcano
The «Vulcano» (volcano) series belongs to the company's enameled porcelain stoneware typology. Each tile looks like a slab of lava with deep and very lustrous pits, enameled with iridescent glass bits, which contrast with the rest of the structured surface. The alternation of glossy and dull effects is done through a carefully programmed but seemingly haphazard approach that makes the product look almost exactly like a natural material. Following the debut of the 40x40-cm size, the 30x30-cm one is now being offered in shades of almond, grey, dark brown, green, beige and sky blue-grey. Special pieces and decorated inlaid work round out the spectrum.

Cooperativa Ceramica d'Imola
Via Vittorio Veneto 13, 40026 Imola (Bologna)
0542 - 60.16.01 **F** 0542 - 31.749 **Tlx** 510362





SK 60 V.1 - Royal S 70.1
Distrutta qualche anno fa da un incendio la vecchia stazione sciistica, il rifugio Sphinx e la sua splendida terrazza sullo Jungfraujoch sono rinati (1996) con grande gioia di sciatori e alpinisti. Per portare a termine il progetto di ricostruzione (firmato da Ernst E. Anderegg Architekten e seguito per la parte serramentistica dalla società Jansen, licenziataria Schüco per la Svizzera), è stato allestito un cantiere edile a 3571 metri, la quota più alta mai raggiunta in Europa. I profili in alluminio altamente termoisolanti e le schermature solari in vetro costituiscono un'efficace protezione contro le condizioni climatiche più sfavorevoli, dimostrando l'efficacia dei sistemi Schüco impiegati a tale scopo, ovvero «SK 60 V.1» e «Royal S 70.1». Il primo ha sezione architettonica di 60 mm per strutture in alluminio isolate termicamente a montanti a traversi; il secondo è un sistema universale per finestre e porte in alluminio isolate termicamente con 70 mm di sezione. Entrambi appartengono al gruppo 1, nel quale vengono classificati i materiali di base altamente isolanti.

SK 80 V.1 - Royal S 70.1
Destroyed by fire some years ago the old skiing station, Sphinx refuge and its magnificent terrace overlooking the Jungfraujoch were reborn in 1996 to the great joy of both skiers and mountain climbers. To bring the reconstruction project to a climax (signed by Ernest E. Anderegg Architekten and supervised in the door- and window-frame department by Jansen, Schüco license-holder for Switzerland), it was set up the highest building yard (at an altitude of 3,571 m) ever carried out in Europe. Aluminum profiles with a high heat-insulating coefficient and solar control glass constitute effective protection against the most turbulent climatic conditions, clearly demonstrating the effectiveness of the Schüco systems employed for the purpose, in other words, «SK 60 V.1» and «Royal S 70.1». The former, for high thermally insulated aluminum profile facades, has a frame width of 60 mm. The latter is a universal system for high thermally insulated windows and doors in aluminum with a frame depth of 70 mm. Both belong to group 1, which classifies basic materials with a high insulating factor.

Schüco International Italia
Via della Provvidenza 141, 35030 Sarmeola (PD)
049 - 82.26.900 **F** 049 - 82.26.950
http: //www.Schueco.de

NC 45 Superthermic
I sistemi per infissi Metra nascono da una più che trentennale esperienza nell'estrusione dell'alluminio (l'azienda opera nel campo dal 1962). I profilati per l'edilizia Metra sono pensati per soddisfare qualsiasi esigenza degli utenti, dal punto di vista estetico, dimensionale e delle prestazioni. Il concorso "Sistema d'autore Metra", riservato ai serramentisti e suddiviso in sezioni, consente di verificare ogni anno, attraverso esempi concreti, la molteplicità di impieghi e risultati di tali sistemi. Tra i premiati nell'edizione 1997 figurava anche il Rifugio "P. Garelli" (Pian del Lupo, Chiusa Pesio, Cuneo), una costruzione nella quale è stato adottato il sistema «NC 45 Superthermic», finitura OX Elettrocolore 907, scelto per le sue proprietà termoisolanti, requisito indispensabile vista la collocazione. L'edificio è stato segnalato per l'efficace accostamento dei volumi trasparenti alle parti in muratura e per la corretta partizione a maglia regolare degli elementi vetrati.
Installatore: Ser. Vinai.

NC 45 Superthermic
Metra systems for door and window casings were birthed by experience spanning over three decades in the extrusion of aluminum (the company has been operating in the field since 1962). Metra sections for the building trades are conceived to satisfy all of a user's needs, no matter what they may be, from the standpoint of aesthetics, dimensions and performance. The Metra designer system competition, off limits to everybody except door- and window-frame manufacturers, is divided up into sections and ferrets out, every year, through concrete examples, a vast number of applications and results of the use of the systems. One of the winners of the 1997 event was the "P. Garelli" Refuge (Pian del Lupo, Chiusa Pesio, Cuneo), a construction for which the «NC 45 Superthermic» system with an OX Electrocolour 907 finish was chosen for its heat-insulating properties, an indispensable requirement, in view of the venue of its application. The building was singled out for its impactful combination of transparent volumes with parts in masonry and its inspired division into a regularly scored meshwork of glazed elements.

Metra
Via Stacca 1, 25050 Rodengo Saiano (Brescia)
030 - 68.191 **F** 030 - 68.10.363
E-mail: @onion.it



Saint-Gobain Vetro Italia
Via Romagnoli 6, 20146 Milano
02 - 42.43.211 **F** 02 - 47.71.07.08

Planitherm
Le lastre di vetro a bassa emissività «Planitherm» garantiscono vetrate isolanti ad elevate prestazioni. «Planitherm» si ottiene da una lastra di vetro float sulla quale è stato depositato uno strato molecolare di metalli nobili, capace di riflettere le radiazioni puramente termiche e di trasmettere invece quelle di origine solare. «Planitherm» è un vetro neutro che presenta un'elevata trasmissione luminosa e va sempre applicato in vetrata isolante, come nel caso di Villa Erba a Cernobbio-Como *(foto)*, progetto di Mario Bellini con Giovanna Bonfanti e Raffaele Cipolletta, dove sono state usate vetrate «Climalit» con «Securit Planitherm» e «Visarm».

Planitherm
«Planitherm» glass sheets guarantee insulating glazings noted for their exceptional on-the-job performance. «Planitherm» is obtained from a sheet of float glass on which a molecular layer of top-grade metals has been deposited, capable of reflecting radiations that are strictly thermal in character and transmitting, instead, those of solar origin. «Planitherm» is a neutral glass sheet that features high luminous transmission and should always be applied to an insulating glazing, as in the case of Villa Erba in Cernobbio-Como, designed by Mario Bellini with Giovanna Bonfanti and Raffaele Cipolletta, where «Climalit» glazings were used alongwith «Securit Planitherm» and «Visarm».



Rheinzink®
«Rheinzink®» è una lega di zinco-rame-titanio sviluppata per rispondere alle specifiche richieste della lattoneria edile. Coperture e rivestimenti di facciata ne rappresentano i principali settori di utilizzo. Il materiale è caratterizzato da una buona resistenza agli agenti atmosferici: sulla superficie esposta si forma infatti una patina protettiva che conferisce al manufatto lunghissima durata ed elimina gli interventi di manutenzione. Disponibile con finitura lucida o con superficie 'pretrattata', ottenuta mediante uno speciale decapaggio brevettato, «Rheinzink®» presenta una colorazione grigio-zinco, con valenze estetiche accentuate dal viraggio tonale che il materiale assume nel tempo. Tra le innumerevoli referenze, qui viene ricordato il Centro di Arte e Tecnologia giapponese di Cracovia (Polonia), progetto Arata Isozaki & Associates. Il complesso, nato per iniziativa del regista Andrzej Wajda che a tale scopo ha devoluto il denaro del Kyoto Prize conquistato nel 1987, è costruito in prossimità della Vistola. Volumetria e materiali lo inseriscono perfettamente nel paesaggio.

Rheinzink®
«Rheinzink®», a zinc-copper-titanium alloy, was developed to respond to specific demands made by the sheet-metal branch of the building sector. Roofing solutions and curtain wall facings are the principal sectors where it has found most of its applications. The material is characterized by optimal immunity to atmospheric agents. In fact, a protective patina forms on the surface that makes the product last practically forever and does away with the need for maintenance jobs. Available with a glossy or 'pre-treated' finish, achieved through the use of a special patented pickling bath, «Rheinzink®» is suffused with a grey-zinc hue, whose aesthetic valences are lent emphasis by tonal changes undergone by the material with the passage of time. Among innumerable references, we should like to call attention here to the Japanese Art and Technology Center in Krakow, Poland, designed by Arata Isozaki & Associates. The complex was born through an initiative by theatrical director Andrzej Wajda, who turned over the money awarded with the Kyoto Prize won in 1987 to fund its construction in the vicinity of the Vistula River. It fits in perfectly, thanks to its volumes and materials, with the surrounding countryside.

RHEINZINK ITALIA
Via Mameli 18, 37011 Bardolino (Verona)
045 - 62.10.310 **F** 045 - 62.10.311

cumTerra
Programma per l'elaborazione del modello digitale del terreno, «cumTerra» è un software che consente non solo di riprodurre la morfologia originale, ma anche di intervenire sulla forma del sito modellandolo per predisporlo al successivo inserimento dei manufatti. Una sua peculiarità consiste inoltre nella capacità di calcolare e aggiornare automaticamente il computo di tutte le variazioni derivanti da modifiche apportate al progetto. Configurazione: Macintosh Quadra e Power Macintosh, Sistem 7.5; 8 MBytes di memoria RAM (consigliati 20); Hard Disk minimo 80 MBytes; Monitor minimo 13".

cumTerra
«cumTerra» is software that makes it possible, not only to reproduce the original morphology of the land, but also to step in on determining the shape of the site by moulding and shaping it to prepare it for the subsequent insertion of manufactured items. One of its idiosyncrasies consists, moreover, of an ability to compute and automatically update the estimate made of all the possible variations deriving from changes made in the design. Configuration: Mackintosh Quadra and Power Macintosh, System 7.5; 8 RAM memory MBytes (20 are recommended); Hard Disk: 80 MBytes minimum; Monitor: 13" minimum.



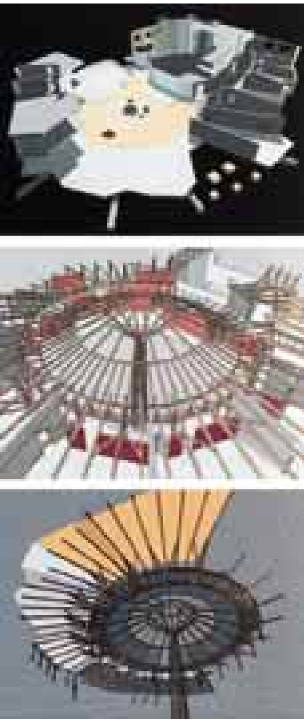
CIGRAPH
Via Orsato 38, 30175 Marghera-Venezia
041 - 93.23.88 **F** 041 - 92.00.31



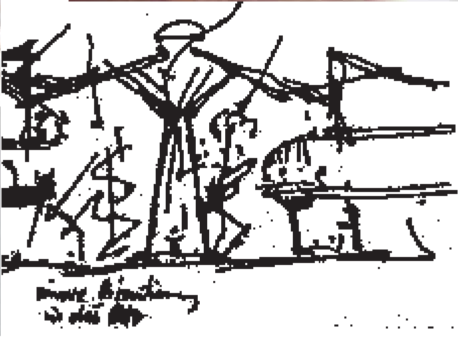
AGROB BUCHTAL
D-92519 Schwarzenfeld (Germania)
+49 - 9435 - 39.10 **F** +49 - 9435 - 39.13.555
IN ITALIA: ABK - AGROB BUCHTAL KERAMIK ITALIA
Via Quattro Passi 96, 41043 Formigine (Modena)
059 - 55.63.54 **F** 059 - 57.24.10

Keraion
Da oltre 25 anni le lastre «Keraion» permettono di realizzare facciate diverse dalle comuni soluzioni in ceramica. Le loro caratteristiche peculiari – ampia gamma di superfici smaltate, non smaltate e strutturate, grandi formati (da 60x60 cm a 120x120 cm), spessore sottile (8 mm), perfette tecniche di applicazione affinate nel corso delle innumerevoli realizzazioni – cui si aggiungono le proprietà tipiche dei prodotti ceramici, ne fanno un materiale ideale per le facciate ventilate. Anche in edifici particolari, come la centrale termica di Viborg in Danimarca *(foto)*, progettata da Thomas Pedersen, le lastre «Keraion» si dimostrano vincenti.

Keraion
«Keraion» sheets have been making it possible, for more than 25 years, to create various curtain walls out of common solutions in ceramics. Their unique characteristics – a wide range of enameled, non-enameled and structured surfaces, large sizes (from 60x60 cm to 120x120 cm), slender thickness (8 mm) and flawless applicatory techniques, honed over a period of an infinite number of applications – to which can be added the properties typical of ceramic products, make it a material that's ideal for ventilated curtain walls. In unusual buildings also, such as the Viborg thermal center in Denmark (photo), *designed by Thomas Pedersen, «Keraion» sheets have proved to be hands-down winners.*







Allplan FT
Con «Allplan FT» (Future Technology) intuitività e creatività non debbono più sottostare alle leggi ferree dell'informatica, ma trovano il mezzo per tradursi immediatamente in disegni di lavoro. La funzione di schizzo di «Allplan FT» consente infatti di disegnare a video in modo diretto e intuitivo la bozza del progetto, proprio come si stesse utilizzando una matita. Pochi comandi permettono poi di trasformare lo schizzo in elementi planimetrici distinti, per procedere infine alla modifica e all'elaborazione. Con la tecnica COM (Context Sensitive Menù) è sufficiente selezionare un elemento qualsiasi e a video compare il menù relativo a tale elemento. Hardware consigliati: PC con processore Intel-Pentium, 32 MB RAM, GB disco fisso, CD-Rom, scheda grafica 1029*768 o superiore, video 17" o superiore, mouse 3 tasti, plotter e stampanti con driver Windows, sistema operativo Windows 95 e NT.
Un esempio di progettazione con «Allplan FT» è la "Libera Scuola di Waldorf" (progetto Studio plus - Hübner, Forster e Eggler), la cui ideazione è frutto di una vera opera corale, alla quale hanno contribuito alunni, genitori e insegnanti. Il risultato è un edificio a forma di rosa sostenuto da un unico stelo, la cui complessa struttura sarebbe stata irrealizzabile senza l'aiuto di un sistema CAD.

Allplan FT
*With «Allplan FT» (Future Technology), intuition and creativity are no longer compelled to submit to the ironclad laws of information science, having found a means for translating themselves immediately into work designs. The sketch function of «Allplan FT» allows the user, in fact, to design, on his video, directly and intuitively, the draft of his project, exactly as though he were using a pencil. A few controls then make it possible to transform the sketch into distinct planimetric elements, proceeding in the end to a modification and processing of the same.Recommended hardware: PC with Intel-Pentium processor, 32 MB RAM, GB fixed disk, CD-Rom, 1029*768 or upper graphic card, 17" or higher video, 3-key mouse, plotter and printers with Windows driver, Windows 95 operative system and NT.*
An example of designing with «Allplan FT» is the "Waldorf Free School" (designed by Studio plus - Hübner, Forster and Eggler), whose ideation is the fruit of a truly concerted piece of work, contributed to by pupils, parents and teachers. The result is a building whose complex structure would be unattainable without the help of a CAD system.

NEMETSCHEK ITALIA
Via Brennero 316, 38100 Trento
0461 - 43.04.30 **F** 0461 - 43.04.10
E-MAIL: NEMETSCHEK.NEMETSCHEK.IT



I Piers in Gran Bretagna

I Piers sono lunghi pontili, in legno o metallici, abitati da costellazioni di edifici destinati ad accogliere varie attività ricreative. Costruiti a partire dall'inizio del secolo scorso lungo tutta la costa dell'Inghilterra e del Galles in seguito alla diffusione delle vacanze balneari per famiglie, i Piers raggiungono il loro massimo splendore verso la fine del secolo XIX, in pieno periodo vittoriano: in quei tempi si arriva a contarne fino a settanta, dei quali circa venti sono tuttora in attività. Sfruttando le tecnologie delle costruzioni dei ponti a traliccio e la grande esperienza rappresentata del Cristal palace di Paxton, queste architetture si estendono coraggiosamente fino ad un miglio in mare aperto, poggiate su esili strutture a palafitte. Se la forma dei piloni è spesso dovuta a semplici motivi statici, quella degli edifici è invece chiaramente eclettica, ispirata a fascinazioni da mille e una notte o rimandante a cineserie e stravaganze favolistiche. In questo completo distacco fra struttura e sovrastruttura, fra portante e portato è molta della modernità dei Piers. Definito l'elemento funzionale statico, la funzione percettiva può essere risolta in modo giocato, in completa autonomia. Ogni Pier è un mondo a sé, una costellazione di edifici e luoghi magicamente in bilico sul mare. Queste isole galleggianti realizzano una conquista della terraferma al mare: si può camminare, essere sull'acqua senza bagnarsi. L'acqua diviene paesaggio, non elemento materico: si vede ma non si tocca. Grazie al loro legame con la ferrovia di cui erano veri e propri traguardi, punti di arrivo, mete, i Piers hanno da subito assunto una forte presenza a scala geografica. Architetture acquatiche, ponti abitati, strutture architettoniche, architetture decorate: i Piers incarnano nel loro lieve mondo tutti questi ambiti tematici, spensieratamente.

Alberto Alessi

Le immagini che illustrano l'itinerario sono tratte dal libro fotografico di Richard Fischer, *British Piers*, introduzione di John Walton, Thames and Hudson, London, 1987.
Figg. 1a, 3a, 9: East Sussex County Library; 2a: Blackpool District Libraries; 4a: Avon County Concil, Woodspring Central Library.

Bibliografia: Musgrave, C., *Life in Brighton*, 1970; Lindley, K.,*Seaside architecture*, 1973; Gilbert E. W., *Brighton, Old Ocean's Bauble*, 1976; Pimlott, J. A. R., *The englishman's holiday: a social history*, 1976; Anderson, S. H., *Seaside Piers*, London, Batsford, 1977; Walvin, J., *Beside the seaside*, 1978; Walton, J. K., *The english seaside resort: a social history*, Leicester, 1983; Richard Fischer, *British Piers*, introduzione di John Walton, Thames and Hudson, London, 1987; Swinglehurst, E., *Britain, then and now*, Pyramid, 1988; Curl, J. S., *Victorian architecture*, David & Charles, London, 1990.

British Piers

Piers are long wood or metal fingers sticking out into the sea; they house various forms of entertainment. They first began to be built in the early nineteenth century, studding the shores of Britain and Wales. This boom followed the blossoming popularity of seaside family vacations. The piers' development peaked towards the end of the nineteenth century, at the height of Queen Victoria's reign; then, there were seventy, while around twenty still function. By exploiting the trestle bridge technology and the great experience of Paxton's Crystal Palace, these structures jut courageously up to a mile out in the open water, resting on slender pilings. The form of the pilings is frequently due merely to engineering concerns, whereas the buildings are clearly eclectic; their architecture was inspired by fanciful dreams or chinoiserie and extravagant fairy tales. Much of the modernity of the piers derives from this total detachment between the bearing structure and what it carries (between structure and superstructure). Once the structural engineering facet had been defined, it was possible to approach the formal side in perfect freedom. Each pier is a world in itself, a constellation of buildings and places magically balanced over the ocean. These floating islands succeed in bringing the mainland out to sea: you can stroll and be on the water without getting wet. Water becomes a landscape, something immaterial: it can be seen but not touched. The piers were the destinations and goals of the railways. Thanks to these links, the seashore structures immediately had a powerful regional impact. Piers are aquatic architecture, lived-in bridges, architectural structures and decorated buildings; in their gay world they incarnate all these themes in a carefree fashion.

Alberto Alessi

The illustrations utilized here are taken from Richard Fischer's book of photographs "British Piers", with a foreword by John Walton (Thames and Hudson, London, 1987).
Figures 1a, 3a, 9: East Sussex County Library; 2a: Blackpool District Libraries; 4a: Avon County Council, Woodspring Central Library.

Bibliography: C. Musgrave, Life in Brighton, 1970; K. Lindley, Seaside Architecture, 1973; E. W. Gilbert, Brighton, Old Ocean's Bauble, 1976; J. A. R. Pimlot, The Englishman's Holiday: A Social History, 1976; S. H. Anderson, Seaside Piers, Batsford, London, 1977; J. Walvin, Beside the Seaside, 1978; J. K. Walton, The English Seaside Resort: A Social History, Leicester, 1983; Richard Fischer, British Piers, forward by John Walton, Thames and Hudson, London, 1987; E. Swinglehurst, Britain, Then and Now, Pyramid, 1988; J. S. Curl, Victorian Architecture, David & Charles, London, 1990.





1

1823

Chain Pier a Brighton
S. Brown

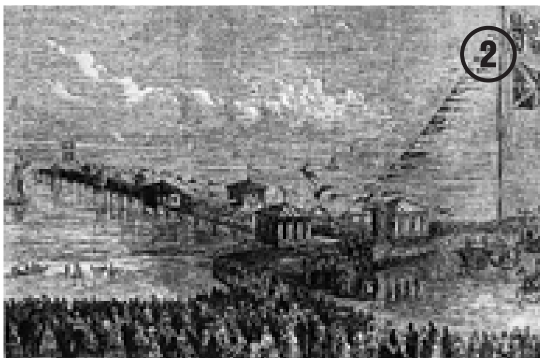
Era lungo 1134 piedi, lanciati sul mare con una struttura a catena. Danneggiato nel 1833 e nel 1836 e poi riparato, è stato definitivamente distrutto da una tempesta nel 1896.

Chain Pier, Brighton
S. Brown

It was 1134 feet long, extending out with a chain structure. Damaged in 1833 and 1836 and subsequently repaired, it was finally destroyed by a storm in 1896.

BRIGHTON









2

1863

North Pier a Blackpool
E. Birch

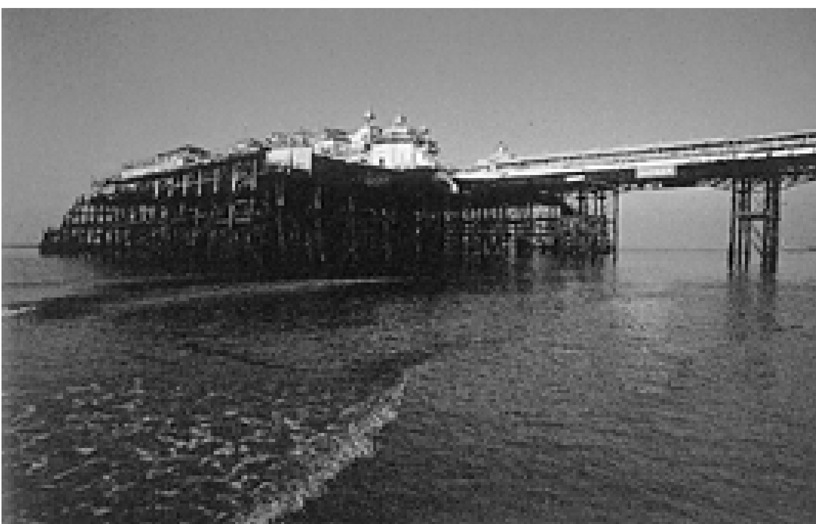
E' uno dei primi progetti di Birch ed ha una lunghezza di 1410 piedi. Più volte ampliato, conta oggi diversi padiglioni e chioschi. Ha subito alcuni incendi ed è stato riparato nel 1966. Il forte sviluppo turistico di Blackpool ha permesso la costruzione successiva del Central Pier di J. I. Mawson nel 1868, lungo 1518 piedi e, nel 1893, del South Pier di T. P. Worthington, lungo 429 piedi.

North Pier, Blackpool
E. Birch

This was one of Birch's first schemes; it is 1410 feet long. Having been extended several times, it currently comprises various pavilions and kiosks. It has been damaged by fire several times and was repaired in 1966. The notable growth of tourism in Blackpool allowed the construction of two more piers: J. I. Mawson's 1518-foot Central Pier in 1868 and South Pier, by T. P. Worthington. The latter, 429 feet long, was erected in 1893.

BLACKPOOL









3

1865

West Pier a Brighton
E. Birch

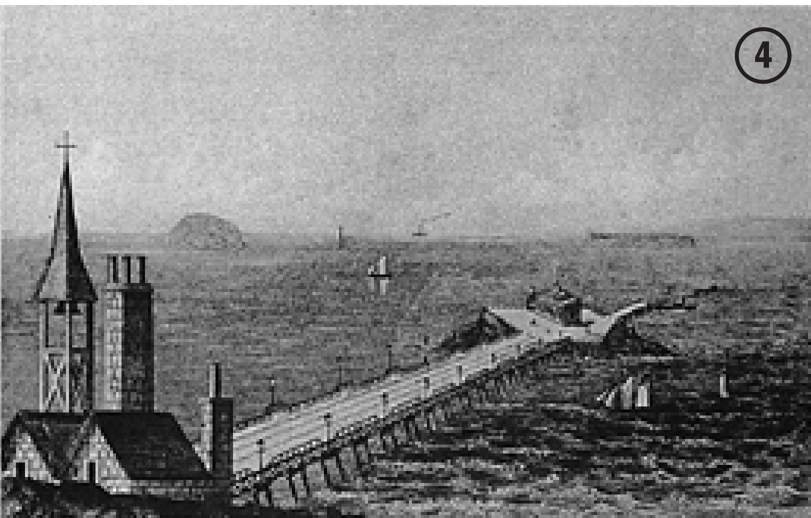
Lunghezza di 1115 piedi. E' il capolavoro dell'ingegnere Birch, il più raffinato progettista di queste strutture ricreative. Il suo lavoro definisce lo standard di molti piers successivi, con padiglioni elaborati, sale da concerti, passeggiate. Attualmente è sotto tutela pubblica dopo una intensa campagna popolare all'insegna del motto "we want the west pier".

West Pier, Brighton
E. Birch

This 1115-foot structure is Birch's masterpiece; he was the most refined designer of these recreation venues. His work set a standard for many later piers, with elaborate pavilions, concert halls and boardwalks. Currently, it is a protected landmark, following a heated campaign whose slogan was "We want the West Pier."

BRIGHTON







4

1867

Birnbeck Pier a Weston-super-mare
E. Birch

Raggiunge una lunghezza di 1350 piedi. 15 gruppi di colonne sostengono la struttura originariamente in legno. Nella sua estensione incorpora un'isoletta che è stata livellata e scolpita per adeguarsi alla quota di passeggiata del pier, e accoglie ristoranti, un museo e un porticciolo dal forte charme vittoriano. Il pier assolve quindi la funzione di collegamento pedonale e carrabile fra la terraferma e l'isola.

Birnbeck Pier, Weston-super-Mare
E. Birch

The total length is 1350 feet. Fifteen groups of columns carry the structure, which originally was in wood. The pier incorporates a tiny island which was levelled and shaped to match the height of the boardwalk. Restaurants, a museum and a very charming Victorian marina are comprised. Thus the pier acts as a pedestrian and vehicle path connecting the mainland and the island.

WESTON-SUPER-MARE





5

1868

Pier di Clevedon
Ward-Grover

Lunghezza 842 piedi. Viene edificato in ghisa, compresa la testa aggiunta nel 1891. La struttura è completata da colonne accoppiate in ferro battuto. Nel 1970 due delle esili campate collassano in occasione di alcuni lavori di collaudo. Attualmente è in via di restauro, grazie al forte impegno sociale della cittadinanza. Molto di ciò che accade ai piers dipende dalla sensibilità culturale della città che li ospita.

Clevedon Pier
Ward-Grover

It is 842 feet long. The structure was built in cast-iron, including the end added in 1891. It also comprises paired wrought-iron columns. In 1970 two of the slim bays collapsed during testing. At present, it is being restored, thanks to the strong backing of the townspeople. The fate of the piers depends a lot on the cultural awareness of the city where they stand.

CLEVEDON




7

1876

Pier di Llandudno
Brunlees & McKerrow

Con i sui 2295 piedi di lunghezza è il pier più esteso. Ha due sezioni di cui la principale sorretta da un intreccio di travi in metallo battuto su colonne in ghisa, con chioschi ottagonali. La piattaforma terminale accoglie un padiglione con numerose ali e verande.

Llandudno Pier
Brunlees & McKerrow

This is the longest pier: 2295 feet. Divided in two sections, the main one is carried by a web of wrought-iron beams on cast-iron columns, with octagonal kiosks. The final platform has a pavilion with numerous wings and verandahs.

LLANDUDNO





6

1872

Pier di Eastbourne
E. Birch

La lunghezza attuale di 1000 piedi è il risultato di forti ampliamenti subiti nel corso del '900. Numerose colonne in ghisa supportano una struttura in ferro e legno; la piattaforma finale, danneggiata da una tempesta è stata ricostruita più alta ed è collegata con una rampa al lungo pontile. Nel 1888 e 1899 si costruiscono i teatri, mentre due saloni per giochi sono realizzati nel 1901. Tutti gli edifici e anche la struttura portante presentano una grande rifinitura dei dettagli, caratteristica tipica dei piers progettati da Birch.

Eastbourne Pier
E. Birch

Today's 1000 foot total length results from the ample extensions executed in the twentieth-century. Countless cast-iron columns support an iron-and-wood structure. The terminal platform was damaged by a storm and was rebuilt at a higher level; a ramp ties it to the long pier. Theaters were built in 1888 and 1889, while two game rooms were added in 1901. All the buildings and the bearing structure boast fine detailing, a typical trait of Birch's piers.

EASTBOURNE





8

1885

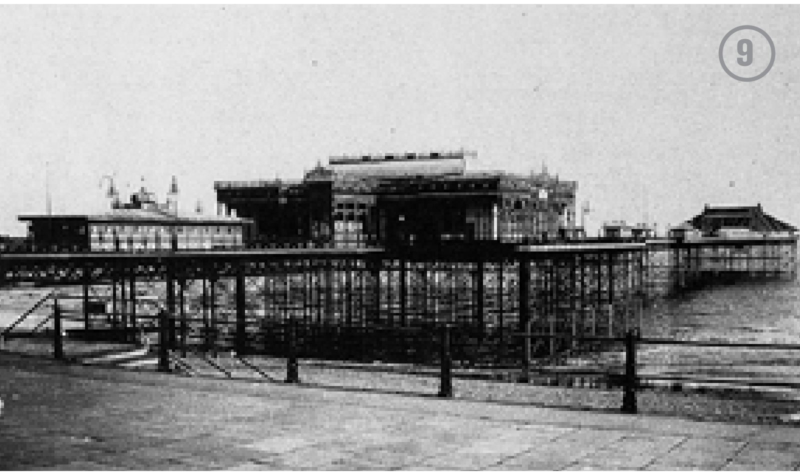
Pier di St. Anne's-on-sea

La struttura è convenzionale in colonne e rete di travi di metallo. Nel 1974 il padiglione viene distrutto da un incendio. In seguito a questo evento si pensava di demolirlo, ma una fortissima e strutturata protesta degli abitanti lo ha impedito.

St. Anne's-on-Sea Pier

The structure is conventional: a network of metal columns and beams. A fire destroyed the pavilion in 1974. Subsequently, one thought of tearing it down, but the fiery protests of the inhabitants halted that plan.

ST. ANNE'S-ON-SEA




9

1891

New Palace a St. Leonard's-on-sea
R. St. G. Moore

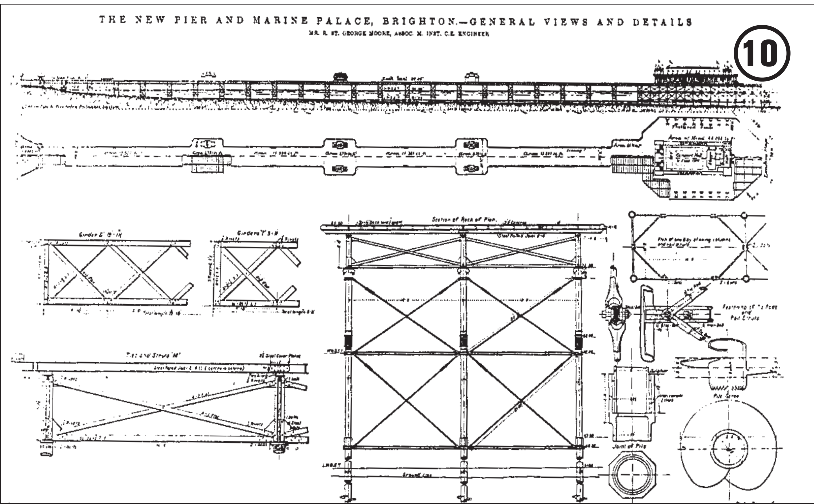
Lunghezza 950 piedi. Danneggiato a più riprese dal fuoco e da azioni militari della seconda guerra mondiale, viene demolito definitivamente nel 1951.

New Palace, St. Leonard's-on-Sea
R. St. G. Moore

It measured 950 feet. Repeatedly damaged by fire and warfare during the Second World War, it was finally ripped down in 1951.

ST. LEONARD'S-ON-SEA







1896

Palace Pier a Brighton
R. St. G. Moore

Ha una lunghezza di 1760 piedi. Il più famoso pier nasce per rimpiazzare il Chain Pier, distrutto da una tempesta. Piloni in ghisa a gruppi di 6 sostengono una struttura a griglia di travi sulle quali sono montati giunti mobili. I padiglioni vengono aggiunti a più riprese: il teatro è del 1901, il padiglione sulla piattaforma finale è del 1910. Nel 1973 un vascello in avaria lo colpisce e danneggia parzialmente.

Palace Pier, Brighton
R. St. G. Moore

The total length is 1760. The most famous pier was born to replace the Chain Pier, destroyed during a tempest. Groups of six cast-iron pilings support a grid of beams on which elastic joints are mounted. The pavilions were added at various times: the theater was erected in 1901 and the pavilion on the end platform was built in 1910. In 1973 a vessel out of control rammed it and caused some damage.

BRIGHTON



1898

Pier di The Mumbles
W. S. Marsh

Copre una lunghezza di 835 piedi. La struttura originaria è stata integrata da nuove tecnologie in acciaio e cemento. Accoglie anche un attracco per battelli e numerosi intrattenimenti. Parte del pier è attualmente inutilizzata.

The Mumbles Pier
W. S. Marsh

This one is 835 feet long. The original structure was beefed up with new steel and concrete technologies. There is a boat landing and a variety of entertainment. Part of the pier is not in use.

THE MUMBLES





1904

Grand Pier a Weston-super-mare
P. Munroe

Lunghezza 1000 piedi. E' uno degli ultimi piers della generazione tradizionale in ghisa. Il suo lungo pontile consiste in una struttura di travi a griglia sostenuta da gruppi di 10 colonne. La testa porta un vasto padiglione rettangolare adornato da torrette. Ha molti intrattenimenti e spazio per la passeggiata.

Grand Pier, Weston-super-Mare
P. Munroe

One of the last piers of the traditional cast-iron generation, it measures 1000 feet. The long structure consists in a grid of beams sustained by groups of ten columns. The tip features a vast rectangular pavilion decorated with turrets. There is plenty of entertainment space and an ample boardwalk.

WESTON-SUPER-MARE







1917

Pier di Hastings
E. Birch

Raggiunge una lunghezza 910 piedi, mentre la sua struttura varia in larghezza da 45 a 190 piedi. Numerose colonne in ghisa poggiano su un letto di piloni a vite e sostengono un piano in legno sul quale si stendono passeggiate coperte, due teatri e numerosi portici con divertimenti che includono anche uno zoo.

Hastings Pier
E. Birch

It extends 910 feet into the sea, whereas its structure varies in width from 45 to 190 feet. A multitude of cast-iron columns rest on a bed of screwpiles; they carry a wood deck with covered boardwalks, two theaters and many entertainment arcades, including a zoo.

HASTINGS

Domus 802 Marzo *March* '98

Dopo la laurea in belle arti conseguita nel 1977 e quella in architettura conseguita nell'84, l'argentina Diana Cabeza si dedica esclusivamente all'insegnamento, dall'84 all'86: ha la cattedra di Disegno III all'Università di Belgrano e di Storia dell'Architettura II all'Università di Buenos Aires. È nel 1989 che amplia l'attività al product design, producendo e commercializzando da sé i prodotti disegnati in piccola serie. Nel 1994 si associa a Elisabet Cabeza per formare l'Estudio Cabeza. Ha disegnato prodotti per interni per aziende italiane quali Cappellini e Pierantonio Bonacina, per la brasiliana Saccaro Moveis e per la cilena C.I.C.S.A. Tra i progetti recenti per esterni: le sedute per la banchina del porto Madero di Buenos Aires, progettato Hampton/Rivoira y Asociados, e le sedute per il Centro Cultural Recoleta di Buenos Aires, entrambi nel '95; nel '97, le sedute Banda per Vuelta de Roca a La Boca, le sedute per il patio centrale della Facoltà di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università di Buenos Aires e le sedute Picapiedras e Literas Urbanas per il progetto degli architetti Aida Daitch e Victoria Migliori.



After getting a degree in fine arts in 1977 and another in architecture in 1984, Diana Cabeza, a native of Argentina, dedicated her time exclusively to teaching, from 1984 to 1986, occupying the Design III chair at the University of Belgrano and the History of Architecture II chair at the University of Buenos Aires. It was in 1989 that she expanded her activities: she produced and marketed her own products, on a small scale. In 1994 she found the Estudio Cabeza (studio) with Elisabet Cabeza. She has designed products for interiors for Cappellini and Pierantonio Bonacina, for Saccaro Moveis and the C.I.C.S.A. Recent projects for exteriors comprise seating solutions for the wharf in the port of Madero in Buenos Aires, designed by Hampton/Rivoira y Asociados, along with chairs for the Recoleta Cultural Center in Buenos Aires, both in 1995. In 1997, she brought out the Banda chairs for Vuelta de Roca in La Boca, chairs for the central patio of the Faculty of Architecture, Design and City Planning at the University of Buenos Aires, and the Picupiedras and Literas Urbanas seating solutions for a project by architects Aida Daitch and Victoria Migliori.

Diana Cabeza

Ivan Chermayeff è nato a Londra nel 1932. Ha studiato alla Harvard University, all'Istituto di Design a Chicago e si è laureato alla Yale University, School of Art and Architecture. Thomas Geismar ha frequentato la Brown University, dove ha conseguito la laurea, e la Rhode Island School of Design. Poi ha frequentato la Yale University, School of Art and Architecture, dove ha conseguito il master in graphic design. Chermayeff e Geismar hanno fondato la società che porta il loro nome nel 1960. Hanno sviluppato il progetto di oltre 100 programmi di immagine coordinata per grosse aziende statunitensi – tra cui Xerox, Burlington, Chase Manhattan Bank, Best Products, Owens-Illinois, PBS, Rockefeller Center – e sviluppato l'identità grafica di molti istituti pubblici tra cui The Museum of Modern Art, The National Park Service, The Tennessee Aquarium e The New York University. Hanno progettato e curato mostre in musei nazionali e progettato installazioni storiche per i padiglioni degli Stati Uniti all'Expo '67 di Montreal e all'Expo '70 a Osaka, come pure per The Mill presso la Burlingtone House e per la Hall of the Sun all'Hayden Planetarium di New York.



Ivan Chermayeff was born in London in 1932. He studied at Harvard University, the Design Institute in Chicago and received his degree from Yale University's School of Art and Architecture. Thomas Geismar attended Brown University, where he got his degree, and the Rhode Island School of Design. He then attended the Yale University School of Art and Architecture, where he received his master's degree in graphic design. Chermayeff and Geismar founded the company that bears their name in 1960. They have worked out the design of over 100 image programs coordinated for big United States companies such as Xerox, Burlington, Chase Manhattan Bank, Best Products, Owens-Illinois, PBS and Rockefeller Center and created graphic identities for public institutes such as The Museum of Modern Art, the National Park Service, the Tennessee Aquarium and New York University. They have designed and curated exhibitions at national museums and designed historic installations for the United States pavilions at Expo '67 in Montreal and Expo '70 in Osaka, as well as The Mill at Burlington House and the Hall of the Sun at the Hayden Planetarium in New York.

Ivan Chermayeff e Thomas Geismar

È nato a Potenza nel 1931 ma è a tutti gli effetti un cittadino di Napoli. Dal 1962 conduce esperimenti sulla forma architettonica attraverso la luce e la geometria, partecipando a diversi concorsi relativi in particolare all'edilizia didattica. È stato membro del gruppo Global Tool. Insegna Progettazione II all'Università di Napoli. Ha scritto alcuni libri, tra cui *Architettura d'Animazione* (Roma, 1974), un saggio su Gaudì (Milano, 1979), uno sulle periferie di Napoli e altri ancora. Ha progettato la Borsa Merci di Napoli (con Capobianco e Pica), alcune parti dell'Università di Messina, chiese e case; ha curato restauri integrativi nell'avellinese. È considerato l'iniziatore della ricerca sul design nell'Italia del Sud. Insegna disegno industriale presso la scuola di specializzazione dell'Università di Napoli. Tra i premi conseguiti: il Compasso d'Oro nel 1981, il premio Tercas per l'architettura nell'88 e un premio speciale Inarch nel 1990. Gli oggetti da lui disegnati sono esposti in vari musei in tutto il mondo.



He was born in Potenza in 1931 but is, to all intents and purposes, a citizen of Naples. He has been conducting experiments since 1962 on architectural form through various uses of light and geometry and participating in competitions relative to teaching publications, in particular. He was a member of the Global Tool group. He teaches Design II at the University of Naples. He has written a number of books, one of which is entitled Architecture of Animation *(Rome, 1974), an essay on Gaudì (Milan, 1979), another on the outskirts of Naples and still others. He designed the Borsa Merci (stock exchange) of Naples (with Capobianco and Pica) and several parts of the University of Messina, as well as churches and houses. He has also supervised additional restoration projects in the region of Avellino. He is considered the initiator of design research in southern Italy. He teaches industrial design at the University of Naples' graduate school. Prizes he has won include the Compasso d'Oro in 1981, the Tercas Prize for architecture in 1988 and a special Inarch prize in 1990. Objects he has designed are on display in various museums throughout the world.*

Riccardo Dalisi

Nasce a New York il 1 aprile 1933, dove inizia a insegnare da giovane. Tra il 1947 e il 1952 frequenta come seminarista il Cathedral College of the Immaculate Conception di Douglastown, New York. Tra il 1954 e il '55 si diploma presso la Air Force Meteorological Technician Training school nell'Illinois e poi frequenta la New York School for Social Research e la Columbia University. Risale al '61 l'inizio della serie *Icons*, i suoi primi esperimenti estetici con la luce elettrica. Nel '63 realizza "*The Diagonal of 25th May*", la sua prima opera costituita da un unico tubo fluorescente; risale al '71 la realizzazione di un'installazione al Solomon Guggenheim Museum di New York mentre nel '72 utilizza per la prima volta elementi fluorescenti circolari in una installazione. Nel '73 insegna come Visiting Professor alla University of Bridgeport, Connecticut, e comincia a incidere acqueforti. Dieci anni più tardi si inaugura la sua installazione permanente al Dia Center for the Arts di Bridgehampton, New York, e nel '92 ne crea una per la riapertura del Guggenheim Museum di New York. Muore il 29 novembre 1996 a Riverhead, New York.



Born in New York on the 1st of April 1933, he started teaching while still young. From 1947 to 1952, he attended the Cathedral College of the Immaculate Conception as a seminarian in Douglastown, New York. He received a diploma after a year of study (1954-55) at the Air Force Meteorological Technician's Training School in Illinois and then attended the New York School for Social Research and Columbia University. He started his Icons *series, his first aesthetic experiments with electric light, in 1961. In 1963, he created "*The Diagonal of 25th May*", his first work made of a single fluorescent tube. In 1971 he did an installation for the S. Guggenheim. Museum in New York and, in 1972, used circular fluorescent elements in an installation for the first time. In 1973, he was a Visiting Professor at the University of Bridgeport, Connecticut, and started doing etchings. Ten years later, a permanent installation by Dan Flavin was inaugurated at the Dia Center for the Arts in Bridgehampton, New York, and in 1992 he created an installation for the reopening of the Guggenheim Museum in New York. He died on the 29th of November in Riverhead, New York.*

Dan Flavin

Nasce l'8 dicembre 1930 a Murou Village, Prefettura di Nara. Nel 1951 si iscrive alla Musashino School of Fine Arts, sezione scultura. Nel 1957 cominciò a pubblicare lavori sulle sue serie *Insect*, nelle quali utilizzava materiali ferrosi. Nel 1958 tenne la sua prima personale a Tokyo. Nel 1968 cominciò a lavorare su un monumento in acciaio inossidabile. Nel 1969 completò il progetto generale (relativo al territorio) e il progetto della galleria principale dell'Hakone Open-Air Museum, che rappresenta la sua prima opera architettonica. Nel 1975 gli fu assegnata la cattedra di docente alla Musashino University of Fine Arts. Nel 1978 cominciò a lavorare alla serie *My Sky Hole*, caratterizzata da buchi che consentono alla gente di dare uno sguardo al paradiso dal mondo sotterraneo. Nel 1988 *My Sky Hole* fu sviluppato in maniera estensiva come scultura spaziale, promossa con i lavori creati per l'Itami City Peace Monument e il Tokyo Metropolitan Government Office Building. Tra il 1990 e il 1997 gli furono affidate commissioni per progetti da realizzare su larga-scala. Morì il 26 settembre del 1997.



He was born on December 8th 1930 in Murou Village, Nara Prefecture. In 1951, he enrolled in the sculpture department of the Musashino School of Fine Arts. In 1957 he started publishing works on his Insect *series, using iron materials. In 1968 he began working on a stainless steel monument. In 1969 he completed the overall plan (landscape design) and design of the main gallery for the Hakone Open-Air Museum as his first architectural work. In 1975 he was promoted to the post of professor at the Musashino University of Fine Arts. In 1978 he began working on his* My Sky Hole *series, with holes that allow people to see into heaven from the underworld. In 1988* My Sky Hole *was developed extensively as a spatial sculpture, promoted along with the works created for the Itami City Peace Monument and the Tokyo Metropolitan Government Office Building. Between 1990 and 1997 he received commissions for his large-scale projects. In 1997 he completed four large-scale projects. He died on September 26th 1997.*

Bukichi Inoue

Nasce a Dresda nel 1937; si laurea in ingegneria nel 1958 e in architettura nel 1964 al College of Art di Berlino. Dopo le prime esperienze lavorative con Herrmann Henselmann, nel '64, e con Hans Scharoun, dal '65 al 68, sviluppa la professione per conto proprio, con una pausa tra il 1970 e il 1979, anni in cui si associa a Herzog, Köpke, Siepmann e Töpper. Nel '79 apre un proprio studio a Colonia e nel '91 a Dresda. Dall'86 al '92 ha una cattedra in Constructive Design presso l'Istituto della Tecnologia Reinisch-Westfälischen di Aachen, cattedra che riprende nel 1997. Tra le realizzazioni più significative: l'Università di Bielefeld (in collaborazione con Herzog, Köpke, Siepmann e Többer), tra il 1970 e il 1976; la Maternushaus di Colonia, in collaborazione con Hans Schilling, tra il 1979 e il 1983; la casa di cura per anziani del Theodor-Fliedner-Werk a Mühlheim, tra il 1989 e il 1992; il Parlamento Regionale di Sassonia, a Dresda, tra il 1991 e il 1993; lo stadio Chemnitz 2002, un progetto del 1995 realizzato con Ulrich Königs.



Born in Dresden in 1937, he got a degree in engineering in 1958 and in architecture in 1964 at the College of Art in Berlin. Following his first work experience with Herrmann Henselmann, 1964, and Hans Scharoun, from 1965 to 1968, he started working on his own, rising ever higher in his profession, with time out from 1970 to 1979, years in which he was associated with Herzog, Köpke, Siepmann and Többer. In 1979, he opened his own studio in Cologne and, in 1991, another one in Dresden. From 1986 to 1992, he occupied a chair in Constructive Design at the Reinisch-Westfälischen Institute of Technology in Aachen, a chair he would return to in 1997. Among his most important projects are the University of Bielefeld (in collaboration with Herzog, Köpke, Siepmann and Tipper), from 1970 to 1976; the Maternushaus in Cologne, in collaboration with Hans Schilling, between 1979 and 1983; a hospital for the elderly of the Theodor-Fliedner-Werk in Mühlheim, from 1989 to 1992; the Regional Parliament of Saxony, in Dresden, between 1991 and 1993; and the Chemnitz 2002 Stadium, a project carried out with Ulrich Königs in 1995.

Peter Kulka

Nasce a Darmstadt nel 1939. Lavora con sua moglie, l'architetto paesaggista Anneliese Latz, a Kranzberg presso Freising, nella regione di Monaco. Nel 1964 si laurea in architettura del paesaggio alla Technische Universität di Monaco e fino al 1968 segue un corso di formazione in urbanistica all'Istituto di Urbanistica e di Pianificazione del Territorio della RWTH di Aachen. Dal 1968 ha studio proprio come architetto paesaggista e urbanista, dapprima ad Aachen e Saarbröcken, successivamente a Kassel e infine a Kranzberg. Sempre nel 1968 inizia a insegnare: dal '68 al '73 è docente alle Accademie di Architettura di Maastricht ed Amsterdam; dal '73 all'83 è professore di Architettura del Paesaggio alla Gesamthochschule di Kassel; dall'83 è professore di Architettura del Paesaggio e Pianificazione alla Technische Universität di Monaco. La sua attività progettuale comprende, oltre alle opere urbanistiche, la pianificazione di spazi aperti, grandi interventi di architettura del paesaggio, lavori di edilizia ecologica e di ricerca nell'ambito delle tecnologie alternative.



Born in Darmstadt in 1939, he works with his wife, landscape architect Anneliese Latz, in Kranzberg at Freising, in the region of Munich. He got his degree in landscape architecture at the Technische Universität in Munich and, until 1968, took a training course in city planning at the City and Territorial Planning Institute of RWTH in Aachen. He has had his own firm as a landscape architect and city planner since 1968, first in Aachen and Saarbröcken, subsequently in Kassel and lastly in Kranzberg. It was in 1968 that he started teaching as a docent at the Architecture Academies of Maastricht and Amsterdam. From 1973 to 1983, he was Professor of Landscape Architecture at the Gesamthochschule in Kassel and, since 1983, has been Professor of Landscape Architecture and City Planning at the Technical University in Munich. His design activities include, in addition to his city planning work, ecological building jobs and research in the area of alternative technologies.

Peter Latz

È un architetto paesaggista e un'artista interessata soprattutto a progetti di ambito urbano e all'esplorazione di nuove espressioni progettuali nel paesaggio. Ha studio proprio a Cambridge, nel Massachusetts. Ha 21 anni di esperienza come artista e progettista del paesaggio sviluppati su un gran numero di progetti portati avanti con architetti quali Philip Johnson, John Burgee Architects, Arquitectonica, Mark Mack, Rem Koolhaas e Arata Isozaki. Ha ricevuto il premio nazionale di progettazione ASLA per la Citadel Grand Allee, il Becton Dickenson Atrium e la Jacob Javits Plaza. Tra gli altri progetti: lo Shopping Center Rio di Atlanta, il Lincoln Road Mall di Miami, il Baltimore Inner Harbor, la Jazz Hall of Fame di Kansas City, la Federal Courthouse di Minneapolis e l'HUD Plaza Redevelopment di Washington DC. È anche profesore aggiunto di Architettura del Paesaggio alla Harvard University Graduate School of Design. Ha tenuto conferenze a livello nazionale e internazionale sul paesaggio.



She is a landscape architect and artist involved mainly with urban planning projects and the exploration of new forms of design expression in landscaping. She studied at Cambridge in Massachusetts. She has had 21 years of experience as a landscape artist and designer, dedicated to a large number of projects carried out with architects like Philip Johnson, John Burgee Architects, Arquitectonica, Mark Mack, Rem Koolhaas and Arata Isozaki. She received the ASLA national design prize for the Citadel Grand Allee, the Becton Dickenson Atrium and Jacob Javits Plaza. Other projects comprise the Rio Shopping Center in Atlanta, the Lincoln Road Mall in Miami, the Baltimore Inner Harbor, the Jazz Hall of Fame in Kansas City, the Federal Courthouse in Minneapolis and the HUD Plaza Redevelopment in Washington D.C. She is also assistant professor of landscape architecture at the Harvard University Graduate School of Design. She has held conferences on landscape architecture at both the national and international levels

Martha Schwartz

Nasce a Matosinhos in Portogallo nel 1933. Dal 1949 al '55 studia alla Escola Superior di Belas Artes do Porto, sotto la guida di Fernando Távora con il quale lavora dopo la laurea fino al 1958. Già nel 1954 apre a Porto uno studio professionale. Dal 1966 è professore alla scuola in cui fu studente. Fra le sue opere ricordiamo: le quattro case a Matosinhos del 1954-57, il ristorante e le due piscine a Leça, i due interventi residenziali SAAL a Porto, casa Duarte a Ovar del 1981-85, la Torre d'acqua ad Aveiro del 1988. Fra i molti concorsi cui ha partecipato con successo citiamo il concorso IBA del 1980 per un edificio residenziale a Berlino-Kreuzberg e quello più recente IACP sull'isola della Giudecca a Venezia. E ancora la Facoltà di Architettura di Porto, la Biblioteca Universitaria di Aveiro e alcuni interventi nel Chiado a Lisbona. Nel 1994 è stato inaugurato il suo Museo di Arte Contemporanea a Santiago de Compostela. Nel 1992 gli è stato assegnato il Pritzker Architecture Prize. Tra i progetti più recenti: il Museo d'Arte Moderna di Porto, un Centro Parrocchiale a Marco de Canavezes e il Padiglione del Portogallo per l'Expo '98.



He was born in Portugal in 1933. From 1949 to '55 he studied at the Escola Superior de Belas Artes do Porto, under Fernando Távora, with whom he worked after graduating up till 1958. By 1954 he had already opened an office of his own in Oporto. Since 1966 he has been professor at the school in which he was a student. Among his works: the four houses at Matosinhos, 1954-57; the restaurant and two swimming pools at Leça; the two SAAL housing complexes at Oporto; Duarte House at Ovar 1981-85; the water tower at Aveiro, 1988. Among the many competitions in which he has participated with success: the IBA competition of 1980 for a residential building in Berlin-Kreuzberg, and the one for the IACP public housing authority on the Giudecca island in Venice; the Faculty of Architecture in Oporto, the Aveiro University Library and a number of works in the Chiado district in Lisbon. In 1994 his Museum of Contemporary Art was opened in Santiago de Compostela. In 1992 he was awarded the Pritzker Architecture Prize. Further ongoing projects include the Modern Art Museum of Porto, a Parochial Center in Marco de Canavezes and the Pavillion of Portugal for Expo '98.

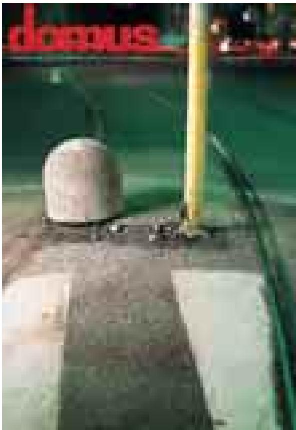
Alvaro Siza Vieira



La copertina *The cover:*

Ramak Fazel

Uno spazio comune
A common space



1 Bambino yemenita, 1996.
2, 3 Foto realizzate per un progetto di Philippe Starck per il Mondrian Hotel, 1997.
4 Lino Contin fu Properzio, 1995.
5 Ettore Sottsass, 1997.
6, 7 Foto tratte dal catalogo per la collezione autunno-inverno '98-99 di Cultura.

1 Boy from Yemen, 1996.
2,3 Shots made for a Starck project for the Mondrian Hotel, 1997.
4 Lino Contin son of the late Properzio, 1995.
5 Ettore Sottsass, 1997.
6,7 Photos taken from the catalogue of the '98-99 fall-winter Culture collection.

È nato ad Abadan, in Iran, il 15 marzo 1965. Ha passato la prima infanzia tra l'Iran e lo Utah, negli Stati Uniti. Dopo aver conseguito il diploma di Bachelor of Science in Ingegneria meccanica alla Purdue University (West Lafayette, Indiana), si è trasferito a New York dove ha studiato grafica e pubblicità. In questo periodo ha lavorato come assistente per i fotografi americani Mark Seliger e Bruce Davidson. Il suo interesse per la grafica lo ha portato a lavorare come assistente presso lo studio Pentagram e l'agenzia Saatchi & Saatchi di New York. Dal 1994 divide il suo tempo tra New York e Milano.

He was born in Abadan, Iran, on 15 March 1965. Spent his early childhood between Iran and Utah, in the United States. After taking his Bachelor of Science in mechanical engineering at Purdue University (West Lafayette, Indiana), he moved to New York where he studied graphics and advertising. In that period he worked as assistant to American photographers Mark Seliger and Bruce Davidson. His interest in graphic art led him also to work as an assistant at Pentagram and at the Saatchi & Saatchi advertising agency in New York. Since 1994 he has divided his time between New York and Milan.


1

Come molti fotografi, preferisco che siano le mie foto a parlare. Lascio pertanto spazio aperto a tutte le interpretazioni possibili, anche di natura opposta tra loro. A chi pensa che si voglia alludere alla situazione caotica in cui versa l'urbanistica, a chi legge in questo scatto un atto di provocazione. Ma anche a chi lascia andare a briglia sciolta la fantasia e vede il palo del semaforo trafiggere il binario ferroviario 'morto' mentre il blocco di cemento tiene disperatamente a distanza le auto ferme e in movimento: una vincita audace dell'automobile. O ancora a chi ci vede la volontà dell'uomo di modificare gli spazi pubblici secondo le proprie mutevoli esigenze, lo sforzo di dare ordine al caos.

***Like many photographers**, I prefer to let my pictures speak for themselves. So I leave the way open to all possible, even conflicting interpretations: to those who think it may allude to the chaotic state of town-planning today, or to those who read into this release an act of provocation; also to those whose unbridled imagination sees the traffic-lights pole transfix the 'dead' railway line, while the concrete block desperately holds off stationary and moving cars: a bold victory over the automobile. Or again, to those who see the will of man to alter public spaces according to their changeable necessities, in an endeavour to bring order to chaos.*


2


3


4


5

8


6


7

Finito di stampare il *Printed on* 22. 02.98